ВИТМ
Вопросы истории, теории, методики

Н. К. МЕТНЕР

Повседневная работа пианиста и композитора

Н. К. МЕТНЕР

Повседневная работа пианиста и композитора

Страницы из записных книжек

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА 1979

782
М 54

Составители М. А. Гурвич и Л. Г. Лукомский

Метнер Н. К.

М 54 Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек/Сост. М. А. Гурвич, Л. Г. Лукомский; вступ. статья, коммент. П. И. Васильева. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1979. — 71 с.

Брошюра содержит выдержки из записных книжек известного русского композитора и пианиста Н. К. Метнера, снабжена вступительной статьей и комментариями его ученика П. И. Васильева. Предназначается для музыкантов-профессионалов, учащихся и студентов средних и высших музыкальных учебных заведений, любителей музыки.

М $\frac{90205-340}{026(01)-79}$ 575—79 4905000000 782

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Николай Карлович Метнер во время занятий композицией или игрой на фортепиано обычно вел краткие записи. Он записывал, над какими пьесами работал, сколько времени занимался, на что следует обратить особое внимание. Записи эти разного характера. Иногда они имеют принципиальное, обобщающее значение, но чаще всего представляют собой краткие напоминания самому себе, сделанные на определенном этапе разучивания той или иной пьесы. Метнер настойчиво рекомендовал и своим ученикам сразу записывать соображения, возникающие во время занятий. Он считал, что не нужно излишне обременять свою память, так как простые и, казалось бы, очевидные истины нередко забываются в процессе работы.

Такой крупный музыкант и пианист, как Метнер, признавал необходимым постоянно напоминать себе: «слушать и слушать, не смотреть на клавиши»; «погружение в тишину, и все из тишины»; «закрывать глаза»; «долой акценты, острые удары и вообще какое бы то ни было напряжение»; «локти врозь и на свободу»; «не насиловать пальцевого рычага» и т. п.

Заметки сугубо интимны, они предназначались Метнером только для себя. Поэтому некоторые записи глубоких мыслей отличаются такой лаконичностью, что смысл их не сразу может быть понят, требуя медленного, вдумчивого чтения. Например: «все должно быть под рукой»; «помнить о темпах в связи со звуком данного рояля»; «давать то, что дается»; «помнить о широких линиях, волнах, перспективах» и т. п.

Как в работе с учениками, так и в своих личных занятиях Метнер всегда творчески искал новых путей, отвергая догматический подход. Поэтому его указания иногда кажутся противоречивыми, на самом же деле это лишь гибкое приспособление к тем или иным особенностям психического склада исполнителя и строения его рук, к требованиям интерпретации различных произведений в зависимости от этапов подготовительной работы.

Записные книжки Метнера дают редкостную возможность заглянуть в творческую лабораторию выдающегося композитора и исполнителя, глубоко анализирующего и превосходно организующего процесс своей работы. Именно последнее позволило Метнеру создать 62 опуса сочинений и при этом добиться необычайного исполнительского совершенства, хотя он уделял игре на фортепиано не больше четырех часов в день (по два часа утром и вечером).

Многие мысли из записей могут помочь нашим молодым музыкантам найти продуктивные методы работы.

В приложении приведены упражнения, частично имеющиеся в записных книжках, частично продиктованные Метнером его ученикам.

Кроме упражнений Метнер постоянно пользовался для тренировки некоторыми этюдами Крамера, сонатами Д. Скарлатти, прелюдиями и фугами из «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, 32 вариациями Л. Бетховена, почти всеми этюдами Ф. Шопена, некоторыми этюдами Ф. Листа.

В концертный репертуар Метнера, помимо собственных сочинений, включались, как это видно из записей, следующие произведения:

И. С. Бах. Прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира»: c-moll, Cis-dur, B-dur из I тома и d-moll из II тома;

Д. Скарлатти. Сонаты B-dur, d-moll, F-dur;

В. А. Моцарт. Концерт A-dur;

Л. Бетховен. Концерт G-dur, 32 вариации, сонаты D-dur, ор. 10, C-dur, ор. 53, e-moll, ор. 90, f-moll, ор. 57, «Турецкий марш» в переложении А. Рубинштейна, «Хор дервишей» в переложении К. Сен-Санса;

Р. Шуман. Токката;

Ф. Шопен. Все этюды ор. 10 и 25, фантазия f-moll, баллады F-dur и f-moll, полонезы es-moll и fis-moll, прелюдии (особенно G-dur, Des-dur);

Ф. Лист. Полонез, «Feux follets», «Gnomenreigen»;

С. Рахманинов. Этюды-картины и прелюдии.

Записные книжки сохранились в виде разрозненных листков, которые не всегда датированы. Самые ранние заметки относятся к 1916 году, наиболее поздние — к 1940 году.

В настоящей публикации записи объединены в разделы, где по возможности собраны мысли, относящиеся к отдельным вопросам исполнительства или композиции. Сборник состоит из четырех разделов:

I. Общие установки в работе пианиста

II. Работа над основными элементами музыкального исполнительства

III. Об упражнении

IV. Мысли о работе композитора

Своеобразие авторского языка полностью сохранено. Примечания и комментарии к упражнениям сделаны составителями: М. А. Гурвич и Л. Г. Лукомским, вступительная статья «О записных книжках Н. К. Метнера» и текст приложения написаны П. И. Васильевым.

О ЗАПИСНЫХ КНИЖКАХ Н. К. МЕТНЕРА

Со дня рождения выдающегося музыканта Николая Карловича Метнера прошло уже почти сто лет. Он прожил долгую жизнь (умер 13 ноября 1951 года), и формирование его как человека и композитора относится к концу прошлого столетия, а годы зрелости падают на первую четверть текущего века. Это надо иметь в виду при чтении его дневников, записей, где иной раз попадаются выражения, не совсем понятные современному читателю, но тем не менее очень метко и правдиво характеризующие его творческий процесс, исполненный вдохновенных мыслей и чувств.

Выражение «художественное творчество медиумично» означает, что талант и вдохновение являются необходимыми условиями, создающими среду для проявления творчества. Творчество же Метнера весьма значительно не только по своему содержанию, но и по объему. Ему нужно было много времени для того, чтобы осуществить все свои замыслы. Во имя этого он искал «тишины и одиночества», исключительно бережно относился к своему времени, тяготясь «житейской сутолокой, свиданием с людьми» в неурочные часы. Будучи в своем искусстве мастером первого ранга, мастером, не написавшим ни одной произвольной ноты, Метнер заботился о создании условий, необходимых для выработки совершенной ясности и четкости индивидуального почерка. Говоря «о борьбе с суетой», «об отрицательных явлениях жизни», он имел в виду все мешавшее и отвлекавшее его от вдохновенного творчества, которое было возможно только при полном «спокойствии души». Его произведения глубоко человечны по своему существу, и он ни в какой мере не являлся художником, отгородившимся от людей в «башне из слоновой кости».

Метнер оставил яркий, своеобразный след не только в русском, но, смело можно сказать, в мировом музыкальном искусстве. Родился он в Москве 5 января 1880 года (24 декабря 1879 года ст. ст.). Отец композитора, Карл Петрович Метнер, происходивший из города Пярну (Эстония), в молодости с увлечением занимался философией и писал стихи. Мать, Александра Карловна, урожденная Гедике, страстно любила музыку и первая оказала влияние на музыкальную судьбу своего сына, начав его учить фортепианной игре, когда ему только минуло шесть лет. Эти занятия в дальнейшем продолжались под руководством Федора Карловича Гедике — брата Александры Карловны, который и подготовил Метнера к поступлению в Московскую консерваторию.

Здесь на младшем отделении Николай Карлович учился у А. И. Галли, а перейдя на старшее — занимался у П. А. Пабста, ученика Листа. Пабст был прекрасным музыкантом и выдающимся пианистом. С его внезапной смертью эти занятия оборвались, и последние три консерваторских года Метнера учил В. И. Сафонов, директор Московской консерватории, талантливый дирижер и камерный пианист. У него будущий композитор и закончил консерваторию, получив Малую золотую медаль (Большая золотая медаль присуждалась только окончившим консерваторию по двум специальностям: фортепиано и композиции).

Устное предание сохранило два рассказа, характеризующие исполнительское искусство Николая Карловича уже в это время. Сам Сафонов заявил однажды, что Метнеру за его игру следовало бы присудить Бриллиантовую медаль, если бы таковые существовали. Выступление Метнера на открытом консерваторском ученическом вечере произвело также большое впечатление на знаменитого пианиста Иосифа Гофмана, который восхитился не только игрой, но и огромной выдержкой, волевой собранностью юного артиста, исполнившего, что называется, «с налета» «Исламея» Балакирева.

Сафонов прочил своему ученику блестящую пианистическую карьеру, от которой, однако, Николай Карлович временно отклонился, предпочитая отдать все свое время занятиям по композиции. По-видимому, решение это долго созревало в душе Метнера, придававшего большое значение направлению своих занятий. Показательно, например, что он прекратил посещение контрапункта в классе С. И. Танеева, взгляды которого на преподавание этой дисциплины сильно противоречили внутреннему строю мыслей Метнера. Как бы то ни было, «веления музы» уже в то время властно указывали будущему композитору путь, которым ему надлежало идти, и помогли преодолеть авторитеты Сафонова и Танеева.

С. И. Танеев весьма сочувственно отнесся к решению Николая Карловича сосредоточить свои силы главным образом на сочинении, а занятия фортепианной игрой отодвинуть на второй план. Это твердое решение очень скоро оправдало себя, и когда Метнер познакомил Танеева со своей первой сонатой для фортепиано f-moll, ор. 5 (написанной в двадцатилетнем возрасте), то бывший учитель отозвался о ней с большой похвалой, сказав, что «Метнер родился с сонатной формой». Теперь мы знаем длинный ряд таких сонат, чрезвычайно разнообразных и по своему тематическому содержанию, и по фортепианному изложению, и по форме, в которой Метнер сказал свое новое, самостоятельное слово.

Помимо сонат, им написано для фортепиано большое количество сказок (свыше тридцати), три тетради «Забытых мотивов», три «Гимна Труду», три новеллы и другие сочинения.

Заслуживают всяческого внимания его песни (более ста) на тексты крупнейших русских и немецких поэтов. В них Метнер предстает перед нами художником, откликающимся на самые разнообразные темы мироздания и человеческого бытия. Музыка органически слита здесь с человеческим словом, смысл которого композитор особенно глубоко и остро чувствовал и музыкально осознавал, воплощая «слово» в самые разнообразные мелодические и гармонические образы.

Таким образом, творчество Метнера было отдано главным образом фортепиано и пению. Его композиторская сила в построении крупных музыкальных полотен во всю ширь проявилась в трех концертах для фортепиано с оркестром, из которых первый, быть может, самое значительное из того, что создано композитором. Его неистощимая творческая фантазия особенно ощутима в этих сочинениях, ни в какой мере не похожих друг на друга.

Метнер написал также четыре монументальных камерных произведения: три сонаты для фортепиано со скрипкой и квинтет для фортепиано с квартетом струнных инструментов. Этот квинтет — его последняя, предсмертная работа, в которой свежесть вдохновения сочетается с исключительным мастерством изложения.

Подобно Шопену, Метнер органически связан с фортепиано. Из него извлекал он свои особые, «метнеровские» мелодии и гармонии. В фортепианной клавиатуре, знакомой ему с шестилетнего возраста, композитор услыхал новые сочетания звуков и расширил возможности инструмента, вдохнув в него оркестровую мощь и красочность.

Помимо творческого дара, Метнер, как уже было отмечено выше, обладал еще исключительным исполнительским талантом. Все свои сочинения он замечательно интерпретировал, воссоздавая каждый раз перед слушателями вновь свои творческие замыслы, осуществленные в сонатах, сказках и концертах, восстанавливая их первичные образы. Его игра отличалась предельной и, я бы сказал, вдохновенной точностью звукового рисунка. Все элементы музыкальной ткани: мелодия, гармония, ритм, динамика, в соотношении и выявлении частей сочинения, — все вместе образовывало согласно звучащий строй, имя которому — музыка.

Не случайно Метнер однажды сказал: «Красота — всегда точность». В изложении своих сочинений и при их исполнении он был, повторяю, точен. Это как будто простое и будничное слово. Однако оно таит в себе весьма объемное, многозначащее содержание, имеющее непосредственное отношение к красоте. В беседах Метнер неоднократно обращал внимание своих учеников на то, что «фортепианная игра одним своим концом упирается в цирк». То есть пианист, подобно цирковым артистам, в совершенстве владеющий своим телом, должен в совершенстве управлять и распоряжаться движениями своих пальцев и рук. Они должны безотказно повиноваться исполнительской воле художника. Метнер говорил, что «недостаточно иметь фортепианную технику», что нужно приобретать «умение владеть ею при всевозможных обстоятельствах», что «в этом умении кроется весь смысл техники». Само слово «техника» в применении к фортепианной игре он очень не любил, считая, что оно совсем не объясняет и не выражает того сложного психологического процесса, который лежит в основе игры на фортепиано.

Предлагаемые читателю выдержки из дневниковых записей Метнера, касающиеся его фортепианных занятий, представляют собой чрезвычайно содержательную, честную, бесхитростную исповедь перед самим собой, в которой он повествует о всех намечаемых им целях в области пианизма. Эта исповедь, не предназначавшаяся автором для опубликования, свидетельст-

вуст об огромном, пытливом уме Метнера, охватывающем в данном случае задачи пианиста. Будучи в целом краткими записями, сделанными для себя, они по глубине и по проникновению в существо предмета приобретают объективный смысл и значение для любого занимающегося фортепианной игрой и для каждого исполнителя на эстраде. Трезвый ум Метнера разбирается не только во всех сложностях, тонкостях и деталях пианистических задач, но берет под контроль и человеческую психику со всеми ее возможностями и... невозможностями! Читая этот дневник, получаешь впечатление, словно беседуешь с врачом-психиатром, от которого не скрыты никакие закоулки человеческого мышления, который изучил весь его сложный, часто запутанный аппарат.

В записях обращают на себя внимание две черты, касающиеся облика самого Метнера, несравненного поэта фортепиано. Во-первых, необычайная волевая устремленность в разрешении той или иной задачи, которую он ставит себе на данный отрезок времени. Так, например, он не устает многократно записывать себе приказы, напоминающие о преследуемой цели. А во-вторых, полное подчинение материи и самого инструмента, и человеческого организма верховному началу мысли и духа художника. Это начало оправдывало и освещало аналитический путь к овладению исполнительским мастерством. Оно покрывало собой его кажущуюся, только кажущуюся рассудочность.

Чрезвычайно выразителен в этом смысле наказ о «собирании нот» данного произведения в «художественную картину». То есть ноты сами по себе — лишь звуковая материя, которая по-настоящему обретает жизнь, когда художник-исполнитель вдохновенно прочитывает смысл этих нот, насыщая их правдой поэзии и красоты.

Очень любопытен раздел записей, касающийся инструментов, где мы узнаем о живом отношении Метнера к «мертвой» материи, которую он хочет непременно одухотворить: «Инструмент никогда не уступает насилию! Контакт с инструментом достигается более ласковым и тонким обращением с ним!» Или: «Клавиша любит ласку! На нее только она отвечает красотою звука!» Или: «Добиваться во что бы то ни стало (даже на моем свинцовом Стейнвее) красивого звука, dolce, legato, и даже в упражнениях».

С этим Стейнвеем Метнер находится в общении, словно с живым существом, называя его то «грубым, бешено-строптивым животным», то просто «скотиной», и после раскаивается в своем поведении, приказывая себе «никогда не расстраиваться плохим инструментом», а «стараться давать наилучшее, что можно извлечь из каждого данного инструмента, и не рыпаться!!»

Огромное внимание во время фортепианных занятий уделяет Метнер слуху и слушанию, начисто отвергая метроном, ибо он всего лишь «градусник и некомпетентен в художественном движении». «Слухом выправлять звук, а осязанием — пластику движений!» В этом отношении он делает прямолинейный, безапелляционный и решительный вывод: «И слуху, и осязанию мешает зрение! В особенности если глаза уже устали от клавиш». Следовательно, если зрение мешает слуху, надо: «помнить, что слушать можно только с закрытыми глазами, и потому ни одна пьеса не выучена без

игры с закрытыми глазами. Слушать!» И далее: «Слушать, слушать и слушать. Вытягивать звуки слухом из глубочайшей тишины».

В последний свой приезд на родину в 1927 году он все играл с закрытыми глазами, заявив однажды, что так ему легче «погрузиться в исполнительский сон».

В словах «погрузиться в исполнительский сон» мы читаем чрезвычайно яркую и точную формулировку сущности интерпретации музыкального произведения. Игра Метнера с закрытыми глазами ни в какой мере не была манерным приемом, рассчитанным на дешевый эффект у слушателей. Совершенное владение инструментом, поддерживаемое неустанным любовным трудом, позволяло ему не думать о материи, о «технике» игры, а, закрыв глаза, погружаться в Тишину с большой буквы, ибо «всё должно выходить и рождаться из Тишины», как он утверждает в одной из своих записей. Здесь нельзя не вспомнить начало десятой строфы из стихотворного отрывка Пушкина «Осень», где поэт просто и ясно рассказывает о творческом наитии:

И забываю мир, — и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем... [1]

Пушкин тоже знал о Тишине, и его душа, стесненная «лирическим волненьем», изливалась «свободным проявленьем», «как во сне».

Фортепианный дневник Метнера является ключом к попытке объяснить, воссоздать, вспомнить, наконец, его исполнительский облик. Из этих записей мы узнаём, как вдохновенный каждодневный, постоянный труд привел его к вершинам мастерства.

В прославление Труда (также с большой буквы) им написаны, хочется сказать — пропеты, три гимна. Кроме того, в конце своей весьма значительной книги «Муза и мода» он прямо сказал: «Мы... должны добывать художественные произведения тяжелым трудом, как рабочие в шахтах, а не пытаться срывать их, как полевые цветы на прогулках» [2].

Исполнение, интерпретация музыкального произведения есть действие, во время которого каждое сочинение как бы вновь рождается, и чем отточеннее мастерство исполнителя, тем больше правды и свежести в воссоздании первичных образов творческого замысла композитора.

Фортепианные дневники Метнера объясняют смысл и содержание слова «мастерство». Они открывают перспективу для этого слова, насыщая его вполне конкретным содержанием знания и умения.

В переписке П. И. Чайковского и С. И. Танеева есть одно место, ярко характеризующее композиторский облик обоих художников. Вернее, обмен их мыслями в данном случае выявляет отношение того и другого к процессу творчества. Танеев пишет, что его волнует вопрос о том, как следует писать оперы, и рассказывает о своих приемах работы, тщательно проду-

[1] Пушкин А. С. Сочинения, т. 1. М., 1962, с. 341 (разр. моя.—*П. В.*).
[2] Метнер Н. Муза и мода. Париж: ТАИР, 1935, с. 154.

маных и свидетельствующих о длительном размышлении, охватывающем предмет во всех деталях. А затем спрашивает Чайковского, как он работает над оперой. Чайковский отвечает, что оперы «следует писать (впрочем, точно так же, как и все остальное) так, как бог на душу положит» [3]. Здесь перед нами два полярных взгляда на существо творчества. Можно предполагать, что Чайковский, обуреваемый натиском тем, мелодий, избытком вдохновения, или не задумывался над «методологией» своих трудов, или просто не хотел высказываться о своем интимном мире даже в переписке со своим учеником и другом.

Нечто подобное можно обнаружить у двух других крупных музыкантов-современников в отношении их к своему творчеству. Я имею в виду Рахманинова и Метнера. Известно, что Николай Карлович неоднократно пытался заводить разговор с Рахманиновым на различные волновавшие его темы, касавшиеся музыкального искусства. Всякий раз Рахманинов или отмалчивался, или переводил беседу на что-нибудь другое. Тем не менее также известно, что Рахманинов чрезвычайно горячо откликнулся на решение Метнера писать книгу «Муза и мода», которая появилась в 1935 году в рахманиновском издательстве «ТАИР».

Из писем Рахманинова к Метнеру видно, с каким участием он относился к этому труду, как ждал его завершения. Вот что он писал Николаю Карловичу: «В Калифорнии... получил первую часть Вашей книги. Прочел ее в один присест и хочу высказать Вам свое поздравление по поводу достижения Вашего на новом поприще. Сколько там интересного, меткого, остроумного и глубокого! И своевременного! Если даже болезнь эта [4] пройдет как-нибудь, чего, признаюсь я по правде, не вижу, останется навсегда описание ее; и какое удачное название Вы дали Вашей книжке! Вообще я вполне удовлетворен и с радостью напечатаю Вашу книжку, как только приеду в Европу. С нетерпением жду второй части!» [5] Из следующего письма становится ясным, что вторая книга им получена, и Рахманинов сообщает Метнеру: «Вчера в поезде весь день читал вторую часть. Что Вы за удивительная умница!» [6]

Таково отношение Рахманинова к этой книге, появившейся в печати более сорока лет тому назад и сохраняющей и поныне свое значение, несмотря на идеалистические позиции автора.

Предлагаемые читателю заметки Метнера, относящиеся к «практическим занятиям», как он их назвал, могут рассматриваться, в сущности, как некое добавление к книге «Муза и мода», добавление, в котором перед нами все тот же острый ум, то же стремление осознать самого себя и разобраться в сложностях композиторского труда, так как эти области постоянной деятельности для него неотделимы одна от другой. Его утверждения и выводы точны и определенны: «Объективный взгляд, созерцание важны не

[3] Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма/Сост., ред. В. А. Жданова. — М., 1951, с. 169.

[4] Имеется в виду игнорирование многими современными композиторами системы мажора и минора.

[5] Из переписки Н. Метнера и С. Рахманинова.— Советская музыка, 1961, № 11, с. 85.

[6] Там же, с. 86.

только как общий принцип, но и, в частности, как художественный». Иными словами, Метнер утверждал, что художественный принцип есть следствие или только часть общих установок в деле организации своего интеллекта: «В то время как субъективное самосозерцание рождает или тщеславные чувства, или отчаяние, объективное — дает мир и тишину (точно так же, как и мир и тишина способствуют до известной степени развитию этой способности; почему и следует избегать житейской сутолоки)».

Метнер говорит и об «утомлении», которое для него синоним «бесчувствия»; говорит о «нетерпении», которое связано, как он утверждает, «с косностью и ленью»... Чрезвычайно выразителен возглас: «Необходимо встряхивать волю! Необходимо выработать экономичный и стратегический план в работе. Работать меньше, но интенсивнее в отношении плана. Тогда и сил больше сохранишь, и времени будет больше». Очень выразительно здесь слово «стратегический». Композитор уподобляется стратегу, который должен иметь в поле своего зрения все обстоятельства борьбы... битвы... с самим собой.

Теперь мы знаем объем художественного труда Метнера, охватывающего и его творчество (свыше 60 опусов), и размышления об искусстве (его книга «Муза и мода» — результат размышлений в течение десятков лет), и концертную деятельность, и педагогику... Все эти соображения, определяющие пути художника и осознание условий, способствующих его росту, не только оправдали себя в его личном опыте, но могут быть весьма поучительны и для других.

Метнер всю свою долгую жизнь был под бременем своего творчества. Не случайно шестая глава его книги начинается высказыванием, весьма существенным и важным для его эстетических взглядов: «Каждый художник, подобно Атласу, обречен нести на плечах своих всю тяжесть, т. е. бремя всех элементов своего искусства в целом. Каждая попытка освободиться от какого-нибудь элемента обесценивает всю его ношу»[7]. Мысль о возможности обесценивания «ноши» художника, очевидно, неотступно владела Метнером. Все свои силы он посвящал не только служению своему искусству, но и изыскивал способы, ведущие к наилучшему осуществлению этой цели.

«Рассудок — лакей духа, которого (то есть рассудок. — *П. В.*) следует держать в подчинении, чтобы он не забрал себе слишком много воли». «Необходимо научиться записывать мысли, записывать на все лады. Записывать ежедневно, хоть полчаса в день». «Не думать о печати!» «Верить в свою тему вообще!» «Не преследовать себя, а лишь наблюдать за собой. Помнить, что при расстройстве не следует созерцать свое расстройство, ибо человек неизменно приобщается созерцаемому». «Помнить, что мысль управляется мозгом, который хотя и состоит на службе у духа, но все же сам не дух, а плоть, и потому так же требует регулярного отдыха, как руки и ноги». «Чаще отдыхать! Воображать! Представлять вещь (как во сне) в завершенном виде, как бы уже написанной или исполненной. Воображать! Вылезать воображением из всего окружающего, обыденного, раз оно не располагает к творческой работе...»

[7] Метнер Н. Муза и мода, с. 84.

Все эти цитаты — ярчайшие примеры, характеризующие путь, которым шел Метнер, выковывая свою чеканную музыкальную речь, где и мелодия, и гармоническое сопровождение ее, и контрапунктические построения, и ритм, и форма, наконец, — плод высокого вдохновенного труда. Он оставался верным своей музе на протяжении всей жизни. Недаром он так любил и ценил переложенное им на музыку стихотворение Пушкина «Муза», где есть такие строки:

С утра до вечера в немой тени дубов
Прилежно я внимал урокам девы тайной... [8]

Это прилежное внимание «урокам девы тайной», то есть своей музе, привело Метнера к совершенству его музыкальной речи, к открытию новых, часто неожиданных находок все в той же гармонической системе, которой пользовались и Бах, и Глинка, и Моцарт, и Григ, и Шопен, и Чайковский...

Однажды Метнер заметил: «Каждый композитор учится у своих тем». Это в высшей степени глубокое замечание свидетельствует об органичности творчества Николая Карловича! Он действительно внимал своим темам и у них учился. Они же помогли ему высказать очень тонкие соображения относительно формы музыкального сочинения вообще. Его «Практические соображения о развитии мелодических семян» могли бы составить превосходную философско-поэтическую главу в учебнике музыкальных форм. Эти высказывания приобретают особую ценность еще и потому, что перед нами живое слово крупного художника, синтезирующего свои мысли о творчестве, а не мертвое схоластическое перечисление схем, советов, указаний, распределений... Здесь и крылатое слово о творчестве Доменико Скарлатти, которого Метнер очень любил, высоко ценил и однажды воскликнул: «Вот бы достигнуть такой ясности и прозрачности изложения!» Здесь и своеобразный взгляд на значение вагнеровских лейтмотивов, и раскрытие сущности вариационной формы. В целом же здесь опыт композитора, как бы временно приостанавливающего поток своего творчества и разглядывающего или изучающего самое русло этого потока...

«Думать образами! То есть отрешаться иногда от специфически музыкального процесса мышления. Но при этом остерегаться двух опасностей: с одной стороны, бесформицы, а с другой— попадания в колеи, трафареты».

«Стратегический план» в собственной композиторской работе Метнера был крепко увязан с точным распределением дневного труда. Весьма своеобразно он воспринимал часы как «соломинку», за которую хватался, чтобы не утонуть в океане времени, по его выражению. Все его записи в области ли фортепианных занятий, в области ли сочинения, все размышления и высказывания свидетельствуют о том, что его художественное воображение управлялось некоей «соломинкой», спасительным компасом, помогавшим и помогшим ему переплывать и переплыть океан искусства, избегая хаоса «бесформицы», с одной стороны, и «попадания в колеи и трафареты» — с другой.

Надо думать, что безграничная любовь к Правде и Красоте в искусстве вдохновляла Метнера на подвижническое служение им.

П. Васильев

[8] Пушкин А. С. Сочинения, т. 1, с. 123.

Каждый художник должен
быть одновременно и
современен и стар как мир.

Н. Метнер

I

ОБЩИЕ УСТАНОВКИ В РАБОТЕ ПИАНИСТА[1]

24/VIII[2]

Во-первых, посадка! И опущение нутра[3] — détendre.

1. Помнить об искусстве, то есть не о силе, быстроте только, но и о пластике, грации, об экспрессии, даваемой без напряжения, при абсолютной вольготности самочувствия.

2. Отделывать целые куски, фрагменты пьес в смысле звука и пластики.

3. Играть больше слушая (с закрытыми глазами) — тогда пальцы больше повинуются.

4. Вообще власть над материей приобретается лишь тогда, когда она обретена и над самим собою.

5. Быть слушателем! К черту «эмоцию», судорогу, волю и т. д.!

6. Помнить о главном содержании как в вертикальном разрезе, так и в горизонтальной линии.

7. Чем труднее место — тем спокойнее, невозмутимее должно быть общее состояние организма исполнителя.

8. Опустить веки и плечи, как бы засыпая.

9. Учить, изолируя трудности! Каждой рукой отдельно!

10. Слухом вытягивать желаемую звучность.

11. Ежедневно проигрывать пару пьес в отделанном виде, но без пота.

12. Брать аккорды и всё, требующее растяжки, наоборот, стягивая, сжимая, собирая руку.

*

1. Паузы снятия, мгновения молчания, уходы!!

2. Давать отдых слуху, переходя иногда к игре не только без педали, но и не очень legato, то есть не задерживая клавиш.

[1] В начале первого раздела приведено несколько страничек из записей Метнера на данный день, без изменения порядка изложения.

[2] Год записи здесь, как и в некоторых других случаях, установить не удалось.

[3] «Опущение нутра» понимается в смысле полной физической и психической свободы.

3. Не утомлять себя не только силой, но и быстротой, чередовать темпы и приемы.

4. Всегда знать, над чем работаешь, что именно делаешь, какую имеешь цель, то есть при работе всегда думать. Но исполняя, перестать думать и только слушать.

5. Преодолевая отдельные места, иногда затруднять их, то есть преувеличивать их трудность, но исполняя в целом, играть их легко, пластично и гибко.

6. Не утрачивать никогда звукового вкуса. Все всегда должно звучать красиво.

7. Работать преимущественно без педали!

19/I

Тренировать ровноту звука без малейших акцентов, а также цельность и плавность линий движения рук.

Необходимо: перед началом работы как следует сосредоточиться и знать, что́ и как делать; прочитывать прежние записки, относящиеся к фортепианной работе; не играть механически даже упражнения, не говоря о пьесах.

Всегда работать в фокусе.

ИСПОЛНИТЕЛЯМ

1924

О собирании нот данного произведения в художественную картину. О собирании: 1) тем и мелодий, 2) гармоний, 3) ритма и темпа.

В 1-м случае — искусство выделения мелодии и противопоставлений побочного, динамика и туше, staccato и legato;

во 2-м случае — роль консон[ансов] и диссон[ансов], модуляций и т. д.;

в 3-м — паузы, длинные ноты и т. д. Воздух! Покой и движение.

*

Медленное должно быть способно стать быстрым: forte — piano; piano — forte; staccato — legato; legato — staccato; энергичное — мягким; мягкое (нежное) — энергичным; трудное — легким; легкое — сдержанным.

Январь 1936

Нереальным в работе является не только излишнее legato (при проигрывании в медленном темпе быстрых пассажей), излишняя вязкость пальцев, но и излишняя экспрессия и акцентировка. Играть легко (leggiero)[4] и в общем возможно ровнее по темпу и по звуку, делая только самые необходимые оттенки.

[4] Метнер считал игру leggiero (как ясно из дальнейших записей) одним из очень важных способов упражнения.

1. Приводить целую пьесу к одному знаменателю по темпу и колориту.

2. Удалить всякую нервозность из исполнения.

3. Улыбаться и не расстраиваться по пустякам. Играть со вкусом и удовольствием!!

4. Рука должна во время работы испытывать физическое удовольствие и удобство, так же как слух должен испытывать все время эстетическое наслаждение!

5. Без удовольствия или вовсе не играть пьес, или же играть их ровно, тихо, без всяких эмоций.

6. Пальцы должны быть всегда легки и упруги. Никогда не застревать в клавишах, а отскакивать от них[5] (это особенно важно в «Feux follets»[6]).

Почаще освобождать, встряхивать руку, чтобы вытряхнуть из нее всю силу и быстроту, которые скрываются в ней и не могут проявляться при слишком дисциплинированном отношении к ней.

Помнить о туше «prima balerina» и применять его ко всем пассажам.

31/I—1936

О туше «prima balerina»: после преувеличенного legato (как болотные сапоги для исследования почвы) надо обходить все вязкие места как бы в бальных туфлях, легко, точно наступая и убирая поскорее ноги (пальцы).

Главное слух, слух и слух!!! Если он утрачивает должное внимание, перестает слушать и контролировать каждую ноту во всей ее интенсивности, то все постепенно расползается и пальцы перестают повиноваться.

Всегда помнить о паузах, вздохах, хотя бы мгновенных молчаниях: без этого музыка превращается в хаотический шум.

*

3/I

Не давать быстроте и бравуре поглощать художественную экспрессию и тонкость оттенков.

Инструмент никогда не уступает насилию. Контакт достигается более ласковым и тонким обращением с ним.

5/I

Убрать все резкие движения, звуки и толчки!! Работать пластичнее!

[5] Здесь и в аналогичных местах Метнер имеет в виду пальцевой удар настолько быстрый, что палец после него мгновенно отпускает клавишу (отскакивает от нее).

[6] Речь идет об этюде Ф. Листа «Блуждающие огни».

Не бросаться, не бравурничать и не фальшивить! Не рвать темпов!!!

6/I

Учить в темпах и в должном исполнении!

Вызубрить все пассажи быстрее нужного[7].

Учить все в должной звучности, избегать сумбура и резкости!

Играть и в среднем темпе со всеми оттенками и педалью.

В преувеличенно быстром [темпе] уменьшать силу и педаль!

Полагаться на главное, для себя незаметное, — на индивидуальную интерпретацию.

18/IX

1. Играть больше пьесы!
2. Учить оттенки! Все время слушать главное.
3. Не утомлять пальцы и слух чрезмерным legato.

Играть чище в смысле убирания отыгравшего свою ноту пальца. Убирать пальцы! Туше — prima balerina!

4. Учить больше 1-ю часть Сонаты-баллады.

19/IX

5. Проигрывать выученное двояко: а) медленный ровный темп, forte, без педали, органным баховским туше, все доигрывая, но тщательно снимая пальцы и руки; б) подвижный, ровный, но гибкий темп с педалью, тщательно выделяя главное и не выколачивая детали — при гибкой руке.

2/II—1936

1. Вытряхивать быстроту и силу[8].
2. Но в то же время упражняться в тончайших прикосновениях *ppp*, dolcissimo!!
3. Еще упражняться в смягчении ритмических линий! Побольше лиризма!!
4. Не переострять острого!!

3/II—1936

Помнить о широких линиях, волнах, перспективах!!! Посадка! Не садиться как попало!

4/II—1936

Свобода корпуса! Сосредоточенное спокойствие! Думать о главном!

5/II—1936

Благодушие! Улыбка! Закрывать глаза буквально и переносно. Слушать главное! Убирать побочное! Думать широкими перспективами!

[7] Указание относится к определенному этапу работы над произведением.

[8] См. на с. 32 о технике С. Рахманинова.

II

РАБОТА НАД ОТДЕЛЬНЫМИ ЭЛЕМЕНТАМИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

[О ТЕМПЕ И РИТМЕ]

Долой метроном-градусник. Он некомпетентен в художественном движении.

Всегда начинать с определения темпа пьесы и характера ее движения (al rigore[1] или flessibile[2]). Указания автора — Allegro, Andante — зависят от впечатления наполненности или же пустоты движения. Смотреть на кратчайшие длительности пьесы. Allegro с кратчайшими длительностями восьмых должно быть скорее, чем Allegro с кратчайшими длительностями шестнадцатых или тридцатьвторых. Темп до известной степени зависит от насыщенности туше исполнителя, звука рояля, педализации и, наконец, акустики.

Ритмическое («rubato») flessibile состоит в едва заметной постепенности ускорений или замедлений, не нарушающих должного соотношения длительности соседних нот. Такое flessibile всегда сохраняет общую, главную ось темпа.

13/III—1936

Начинать работу с пьес в настоящем темпе![3]

18/X—1936

Учить преимущественно в темпе, ибо только тогда намечаются и трудности, и способы их преодоления.

[О ВООБРАЖЕНИИ]

3/II[— 1930]

Необходимо вводить себя в рельсу воображения, а также технического приема соответственно каждой пьесе. Кстати: одно другому помогает!

[1] Строго в темпе (*ит.*).
[2] Мягко, гибко (*ит.*).
[3] Указание относится к распределению работы; ее рекомендуется начинать каждый день с тех пьес, которые могут быть уже исполнены в настоящем темпе.

Помнить, что игра pianissimo уже выученных вещей не ослабляет пальцы, а дает им лишь отдых и, таким образом, силу! То есть от *pp* к *ff* такой же путь, как и от *ff* к *pp*.

3/XI—1932

Всё должно выходить, рождаться из тишины. Внести тишину во всё. Тишина и свобода пальцев приходит, когда видна перспектива мысли, красная нить темы. Для этого надо закрывать глаза!!!

24/IX—1933

Помнить, что слушать можно только с закрытыми глазами, и потому ни одна пьеса не выучена без игры с закрытыми глазами. Слушать!

26/X—1934

Слушать, слушать и слушать.

Вытягивать звуки слухом из глубочайшей тишины.

21/IX—1933

Побольше проигрывать выученное с закрытыми глазами и с участием воображения, и слушая всю звуковую картину.

Побольше пьесного туше и пластики.

22/IX—1933

Заниматься главным образом проигрыванием пьес в ровном среднем темпе, с абсолютным спокойствием, а затем (закрыв глаза) — исполнением их в полном темпе, как в концерте. Не тратить времени на вечную зубрежку. Не утомлять 1-го пальца поворотами и заворотами.

2/I—1940

Побольше упражняться в проигрывании пьес в темпе, но наблюдая за пластикой движений и звучности!! Экономия педали!

11/X—1933

Учить художественные волны, а не отдельные ноты и фрагменты.

[НЕ УТОМЛЯТЬ СЛУХ]

1/II—1937

1. Слух, утомленный упражнениями, становится неспособным к контролю, к воображению. Раз он раздражен, то вся игра становится раздраженной, неровной, неточной.

2. Отдаваться памяти чувств и души. Человек, напрягающий свою рассудочную память, никогда не может вспомнить самое существенное.

19/IX—1933

При утомлении браться только за медленные, певучие и легкие пьесы, на которые всегда не хватает времени.

*

Январь [*1924*]

Закрывать глаза! Слушать! Слухом выправлять звук, а осязанием — пластику движений! И слуху и осязанию мешает зрение! В особенности если глаза уже устали от клавиш.

Помнить, что утомленный слух так же, как и утомленные пальцы, не может контролировать звук и вообще не только не способен работать, но вызывает общее раздражение и тошноту к работе.

Для плодотворной художественной работы необходимо чувство удовольствия, смакования! Чтобы постоянно иметь это чувство, нельзя утомлять свой слух однообразными звуками (туше), особенно forte. А также нельзя утомлять свою руку однообразными движениями, техническими трудностями или приемами. Необходимо постоянно менять звук, туше, технику, приемы!! Не коснеть ни в чем, никогда.

3/IX—1936

Играть побольше без педали!!
Не утомлять слуха!!!

6/XI—1932

Мелодия, мелодия и мелодия!
Смягчение линий, акцентов!!!

7/XI—1932

Беречь слух! Слух поважнее пальцев. Его утомление отзывается на всей технике!

3/X—1933

Не напрягаться при утомлении. Помнить, что напряженность тоже незаметно заучивается!!

[ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ]

Упражнение в legato!

13/XII—1939

Помнить о том legatissimo, которого так часто недостает современным исполнителям (даже и певцам) и которое является основой содержательной звучности. Пример «Tendre reproche» и средняя часть «Шарманщика»[4] и

[4] «Нежный упрек» и «Шарманщик» из «Романтических эскизов», ор. 54.

еще 1-й Гимн — без этого legatissimo такие вещи лучше не играть. Это достигается не только чувством, но и работой.

Побольше тонкой художественной работы.

8/I—1939

Ничего не звучит! Собраться, подумать, найти причину и устранить!!!

9/I—1939

Энергичное туше, акценты, staccato и т. д. утомляют пальцы и особенно концы пальцев, то есть осязание, и потому такого рода вещи (для памяти пальцев) учить чаще legato, ровным и ласковым прикосновением. От такого ласкового прикосновения пальцы и руки отдыхают и становятся гибкими.

Побольше играть легко (leggiero) и piano в надлежащем темпе и даже еще быстрее нужного, чтобы разыграть легкость быстроты! Но соблюдать абсолютную точность!

2/I—1936

Потеря piano есть потеря forte, и обратно! Избегать инертного звука; mezzo forte — симптом слабости и утраты владения звуком.

10/XII—1939

Помнить о действии и результате: 1. В действии, то есть [в] движениях рук, ударе каждой клавиши, позиции, — во всем должно быть чувство наибольшего удобства, комфорта. 2. В результате стараться добиваться наибольшей художественной красоты звука.

7/X[—1936]

Клавиша любит ласку! На нее только она отвечает красотою звука!

Побольше играть с оттенками. Упражняться в слуховом погружении. Искать тончайших нюансов.

22/XII—1939

Играть отдельными руками всё! Выправлять каждое место пластически и в смысле звуковой краски!

24/XII—1939

Не затягивать певучих пьес!! Учить их быстро и гладко. «Гимн», «Пастораль», «Matinata» [5].

26/XI—1939

Браться за работу энергичнее. Не подходить к ней, как

[5] «Гимн», op. 49; «Пастораль» из Sonate-Idylle, op. 56; «Canzona matinata», op. 39.

купальщик к холодной воде, предварительно ощупывая ее. Приниматься за большее количество пьес, пассажей! Чем больше всякой работы и чем больше в ней разнообразия, тем она лучше спорится.

26/I—1939

Когда нужно только forte, не играть fortissimo. Соблюдать экономию силы!!

Не употреблять энергии там, где надо петь! Не хмуриться, когда надо улыбаться!

19/X—1924

Исходить иногда для нахождения звука издалека, pianissimo.

27/X—1932

Помнить, что каждый фрагмент или даже целая пьеса имеет свой колорит, свой внутренний жест!

27/IX—1924

Проигрывать пьесы в одном намеченном темпе и следя за ровным звуком.

26/I

Помимо свойств Стейнвея и большинства современных фортепиано, требующих значительно большей силы правой руки, необходимо вообще и всегда умерять левую руку, так как ей большей частью принадлежат партии аккомпанирующих голосов. Левую руку следует не только умерять по силе, но и по экспрессии — legato, так как излишний жир, недостаточная воздушность левой руки уничтожает рельеф главной партии правой руки.

1. Упражнять левую руку в leggiero и pianissimo!!
2. Упражняться легким звуком вообще! Не упускать колорита во время упражнений!!
3. Упражняться в постепенном освобождении от акцентов, в особенности в октавах и в особенности в повторных нотах. Сначала акцентировать по 4, потом по 8, по 16, по 32 и так далее — до снятия всяких акцентов.

29/I

Стараться вслушиваться в совокупность всех голосов — всей вертикальной линии! А также вслушиваться, всматриваться в перспективу горизонтальной линии, то есть овладеть нарастаниями и уходами (например, заключение «Elfenmärchen»[6]).

[6] «Сказка эльфов», ор. 48.

[КРАСНАЯ НИТЬ ТЕМЫ И ТЕМПА]

13/I—1934

Помнить о ровном, медленном темпе и непосредственно следующем за ним удвоенном темпе (то есть медленно и вдвое скорей)... Помнить о необходимости в работе смен туше, то есть различных приемов удара и движений, а также о сменах темпов. Никогда долго не играть одним туше и в одном темпе.

28/XII—1939

Необходимо чаще проигрывать все пьесы в надлежащем темпе с оттенками, но без темпераментного волнения и натиска.

Хотя техника есть энергия, что необходимо так часто повторять малоподвинутым и малоспособным, вялым ученикам, но преувеличенная энергия делает технику тяжелой, угловатой. Упражняться в убирании энергии, темперамента, акцентов, резких движений, толчков!

30/VIII—1933

Проигрывать забытые пьесы — piano, dolce и без педали.

Не приходить в нетерпение — molto tranquillo.

*

В точности совпадения рук (снятие и падение) подражать оркестру и камерному ансамблю. Tutti — solo[7].

29/X—1932

Помнить об упражнении в легком, подвижном исполнении певучих вещей без педали.

1-ю часть «Романтики»[8] играть как пассаж среднего темпа!

[7] В записях уроков Н. К. Метнера, сделанных его ученицей Р. Фейн, имеется следующее указание: «Штрихи, лиги, вступления, снятия рук — все это должно иметь оркестровую точность. Быть самому своим дирижером и быть как можно более строгим к оркестрантам — пальцам.

Два главных принципа работы.

Один — гимнастический, грубо технический — все затруднять.

Другой — художественный, изящно-технический, пластический — все облегчать.

В первом случае, играя простейшие примеры, говорить себе: „Как все трудно!“

Во втором — играя самые трудные примеры, говорить себе: „Как все легко!“».

[8] Sonata-Romantica, op. 53 № 1.

[О ПЕДАЛИ]

19/X[—1936]

Игра без педали дает возможность пальцам нашим находить нужные оттенки, движения, позиции и в то же время дает отдых ушам и полное спокойствие нутру.

15/XI—1929

Педаль! Не утомлять ею. Больше $^1/_8$, $^1/_4$, $^1/_2$ педали!

10/XI—1932

Помнить: о замене механической смены левой и правой педали оттенком: solo и tutti!!

23/X[—1936]

Самое главное упражнение — это установление внешнего и внутреннего центра, это особенно удается при игре без педали [9].

[РАБОТА НЕПОСРЕДСТВЕННО ПЕРЕД КОНЦЕРТНЫМ ВЫСТУПЛЕНИЕМ]

7/IX—1936

Перед исполнением, то есть накануне концерта, оставить грубую гимнастику и тренировку!!

Не доводить руку и слух до утомления!! Упражнять только удобство, легкость и гибкость рук, и главное — красоту звука!!

13/II—1936

Чтобы не утомляться, играть больше (перед концертом) в среднем темпе, средним звуком, с minimum педали. Таким образом проигрывать все пьесы целиком!!

Перед концертом не утомлять себя ни излишней быстротой, ни излишней медленностью, ни силой.

Выпрямлять и освобождать пальцы! Никакого насилия!!!

Уступать утомлению!

7/X—1933

Проигрывать с начала до конца все пьесы программы.

31/X—1932

Исполнение всех пьес в среднем движении, со всеми оттенками!

3/XI—1932

1. Спокойное проигрывание всей программы. 2. Тренировка трудных мест. 3. Исполнение.

[9] См. с. 34 «О центре движения».

7/XI—1932

Перед концертом играть все спокойно и ровно, но дать свободу мысли, воображению!

Свобода жеста и воображения.

Не утомляться перед концертом педалью или слишком крайними темпами. Все без педали и в среднем темпе.

Закрывать глаза и помнить, что все дело в непротивлении волнам художественных образов, чувств. Только эти волны могут смыть все волнение. Отдаваться сменам чувств, не коснеть в каком-нибудь одном.

[ПОДГОТОВКА К ГРАМЗАПИСИ]

15/III—1936

Ровнота, точность, плавность.

Добиваться точности и ровности без напряжения в piano!!

Смягчать все акценты и выравнивать все ритмические и темповые оттенки!!

Все должно быть слышно, но все должно быть подчинено главному содержанию, то есть тематической, красной линии.

А главное — экономия движений.

Все должно быть под рукой.

Все концентрично, цельно, и во всем спокойная власть.

Опускать плечи, свободное дыхание!

Опускать нутро, поменьше следить за пальцами!

Поменьше акцентов, толчков и вообще всякой механической энергии.

Никогда и ничего не форсировать!

Давать то, что дается!

Механическая энергия (обилие акцентов) и всякая форсировка незаметно переходят в художественное исполнение из гимнастического упражнения, в котором, конечно, и нельзя успевать, идя только по линии наименьшего сопротивления.

Забывать о технике, работе, гимнастике и прочей скучной материи.

[ОБ ИНСТРУМЕНТАХ]

24/I—1939

Не пытаться укрощать Стейнвея!

Каждый акцент или удар с темпераментом делает это грубое животное бешено-строптивым. Чем больше равнодушия — тем лучше работает эта скотина.

24/XI—1939

Добиваться во что бы то ни стало (даже на моем свинцовом Стейнвее!) красивого звука, dolce, legato — и даже в упражнениях.

2/I—1936

Никогда не жаловаться на инструмент, но стараться во что бы то ни стало овладеть им.

10/XII—1939

Никогда не расстраиваться плохим инструментом. На все плохие рояли не наплачешься.

Стараться давать наилучшее, что можно извлечь из каждого данного инструмента, и не рыпаться!!

Беречь пальцы. Стейнвея не одолеть, и играть преимущественно piano. Умерять левую руку! Этого требует Стейнвей! Без этого ничего не может звучать.

[УКАЗАНИЯ К ОТДЕЛЬНЫМ ПЬЕСАМ]

[Sonata-Reminiscenza][10]

23/IX—1933

Для «Reminiscenz'ы» и вообще кантилен:

1. Долой пальцевое articollando;
2. Полная точность и пластичность взятия, снятия нот и движений;
3. Абсолютно иная, но техника;
4. Плавность звука и длительность выдержанных нот. Слушать до конца!
5. Красная нить мелодии-темы. Долой твердые акценты — всегда мягкая рука!
6. Ровнота перспективы и движения.

[Sonata-Romantica]

Медленные, певучие пьесы, как «Reminiscenza» и 1-я часть «Романтической», учить быстро.

29/X—1932

1-ю часть «Романтики»[11] играть как пассаж среднего темпа. Помнить об упражнении в легком, подвижном исполнении певучих вещей без педали.

[10] Sonata-Reminiscenza из первого цикла «Забытых мотивов», ор. 38.
[11] Sonata-Romantica, ор. 53 № 1.

[Второй концерт]

31/VIII—1936

1-я часть (и другие) моего концерта — в разнообразии красок и динамики!!!!!

Выдержанная ровная единая линия движения темпа-ритма! И возможно большее разнообразие красок звука.

10/VIII—1936

Пьесы романтического характера учить ровнее, глаже, спокойнее, подвижнее, цельнее. [«Romanza» из Второго концерта.]

Не отыгрываться акцентами вместо настоящего forte!

Не портить акцентами лирических, нежных piano!

Вообще поменьше акцентов!!!

1/IX—1936

Упражняться в легчайшем и нежнейшем прикосновении к клавишам! Мелодика! Лирика!

13/XII—1939

Поменьше страсти и кульминаций!

[Сказка a-moll, op. 51. Новелла][12]

15/IV—1936

1. Не тратить зря силы (*ff*)!!!
2. Упражняться в уходах (piano).
3. Играть легче, опустив нервы и нутро!!!

Певучие пьесы (сказка a-moll, op. 51 и Новеллы) играть piano cantabile и текуче.

[Соната-сказка][13]

13/I—1937

Andante из «Märchen-Sonata» играть (учить) побольше в подвижном темпе и легким певучим туше.

[Сказка e-moll, op. 14. Соната g-moll]

29/I—1936

1. Не играть в медленных темпах нереально, [а играть] глубоким и легативным туше...

Надо делать rallentando то, что будет в быстром!

2. Ради бога, побольше ласки, лиризма, нежности — даже в таких вещах, как «Ritterzug»[14], а главное g-moll'ная соната!

3/III—1936

Помнить о свободной позиции локтей, особенно

[12] Новелла G-dur, op. 17.
[13] «Соната-сказка», op. 25 № 1.
[14] «Шествие рыцарей» из Сказки e-moll, op. 14 № 2.

правой руки и особенно в C-dur'ной теме «Ritterzug'a». Энергия пальцев в piano.

Упражняться побольше в уходах, diminuendo, например «Ritterzug», последняя страница!

Паузы, piano, отдых от педальной звучности!!

[Sonate-Idylle]

13/I[—1924]

Играть все легче, без давления, без излишней экспрессии, подчеркиваний, темперамента и прочего. Не затягивать темпов и выравнивать линию движения и динамики. Особенно важно это в Sonate-Idylle!![15] Отпустить нервы и мускулы на свободу. Предоставить музыке звучать самой! Не вмешиваться!

3/II

Умерять «медь звенящую» Стейнвея!!! Беречь слух! Убирать левую руку!

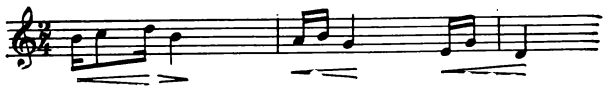
Это особенно важно применять к Sonate-Idylle.

Побольше играть в темпе без педали, проверяя все выдержанные ноты и legato!!

О воображении особенно не забывать в таких вещах, как «Elfenmärchen» и Sonate-Idylle.

8/II[—1932]

Не забывать главных динамических оттенков в Sonate-Idylle, I часть <|>; II часть:



Кроме того, поменьше педали и точнее выдержка ноты!!

Для введения себя в рельсу не надо забывать главных характерных динамических оттенков, то есть экспрессии фраз, и параллельно с исполнением мысленно напевать их себе! Экспрессия — декламация.

Еще не надо забывать движения — танца!

Еще не надо забывать общего тона, колорита пьесы и не выскакивать из него.

18/X—1924

Отпустить на свободу темп и звук, не давить, а слушать.

Перспектива. Танцевать!!!

Экспрессия. Декламация. Танец. Общий колорит.

[15] Sonate-Idylle, op. 56.

[Сказка e-moll, op. 34]

9/I—1937

Помнить о необходимости учить аккомпанемент и мелодию, или пассаж и мелодию, или контрапункт и тему разными туше. В особенности это важно в пассаже и мелодии (например, Сказка e-moll, op. 34, и во всех случаях пассажей в левой, а мелодии — в правой руке). Туше пассажа всегда leggiero, piano-energico, легкими, но упругими пальцами. Туше мелодии глубокое, гибкое legatissimo.

Приспособление локтей к позиции руки!! Свобода локтей, но при полной концентрации их[16]. В Сказке e-moll, op. 34 — локти врозь.

13/II—1936

При посадке помнить о локтях! Врозь локти, опустить плечи. Руки ниже! Корпус перемещать в зависимости от позиции рук!

Все это важно везде, но особенно в этюде f-moll, op. 25 Шопена и в Сказке e-moll, op. 34. В этюде f-moll еще помнить о басах и педали!!

Упражняться в выдержанном piano. «Tendre reproche», Сказка e-moll, op. 34, «Sarabande» и Сказка-скерцо[17]. Средний темп Tranquillo cantabile. Выдержанные ноты! Затушевывать аккомпанементы, ровнота общей линии.

13/III—1936

Не преувеличивать articollando, особенно в Сказках fis-moll[18] и e-moll, op. 34.

Пальцы ближе к клавишам, и выдержать общий колорит piano-dolce.

Не преувеличивать articollando, а также al rigore di tempo.

Давать простор дыханию мелодии и трудным пассажам, но не брать тяжелых темпов.

Все легче, текуче!

Не давить мелодию! Давать cantabile легко, свободно, piano.

Закрывать глаза.

Упражняться в спокойствии, и для этого играть не слишком быстро и не слишком медленно.

[Sonata-Minacciosa][19]

23/IX—1933

Сложные фрагменты (вроде фуги «Грозовой») играть преимущественно в среднем темпе, спокойно, внимательно и со всеми оттенками.

[16] «Концентрация» понимается в смысле целенаправленности, на что указывают в следующей фразе слова: «локти врозь».

[17] «Нежный упрек», «Сарабанда», «Сказка-скерцо» — из «Романтических эскизов», op. 56.

[18] Сказка fis-moll, op. 51.

[19] Sonata-Minacciosa, op. 53 № 2.

Тренировка фуги («Грозовой»): быстро, легко, но со всеми контрастами и рельефом.

Не дергать! Выравнивать лишние акценты и тяжести.

[Сказка d-moll, ор. 51]

19/I

Побольше проигрывать (целиком) все пьесы в среднем темпе без малейшего напряжения рук и нутра! В особенности это важно для Сказки d-moll, ор. 51.

21/I

На тратить много времени на упражнения и медленные темпы. Играть больше в средних и быстрых. Максимальное приближение пальцев к клавишам!!

3/II

О техническом приеме, например, в Сказке d-moll, ор. 51. Ее и учить надо только с этим приемом, заключающимся в минимальных отделениях руки от клавиш (несмотря на staccato-leggiero), то есть почти в абсолютно плоском движении пальцев и рук и величайшей легкости (*pp*, leggiero) прикосновений!!![20] И притом в темпе — allegrissimo.

12/XI—1932

Сказку d-moll, ор. 51, и финал Appassionat'ы учить почти только в быстром темпе, но чередовать forte с pianissimo.

[Sonata-Epica][21]

5/I—1939

Скерцо «Эпики» играть больше piano и legato. Помнить о свойстве Стейнвея отказывать в силе при остром staccato. Слушать и выделять dolce темы (на педали).

[Бетховен]

23/X—1933

Не рвать клавиш! Побольше плавности и легкости. Помнить о паузах — снятиях руки, особенно у Бетховена! Не вертеть рукой! Выравнивать пальцы.

Для ровноты гамм — выдержанная позиция.

Учить трудное легко! То есть, например, «Дервишей»[22] и alla Turca.

[20] Аналогичное указание к Elfenmärchen (ор. 48): «Не преувеличивать в снятии рук! Снимать руку плавнее (без резкости staccato), в особенности при исполнении кантилены! Вообще и падение и снятие производить площе, в меньшей мере!»

[21] Sonata-Epica для скрипки и фортепиано, ор. 57.

[22] Л. Бетховен — К. Сен-Санс. Хор дервишей.

3/X—1933

Места патетические учить сугубо технически, пластически, без педали и в ровном темпе! Всегда быстрее.

2/IX—1936

В «Дервишах» убирать средние пальцы. Учить быстрее, легче и по многу раз подряд!!!

[Дифирамб Es-dur][23]

19/III—1936

Трудное играть нарочито легко.

Громоздкое доводить до легчайшей и ровной звучности! Дифирамб!

Главная звучность: бас и мелодия!

Главное в построении пьесы: исполнять ходы, промежуточные партии в движении к перспективе[24].

29/II

Пьесы густого аккордного изложения (как Дифирамб) — учить подвижнее и ровным звуком, без всяких rubato.

[Сказка fis-moll, op. 51]

12/XI—1932

Выравнивать темп и звучность.

Очищать мелодическую линию!

Благозвучие! Пластика. Средний индивидуальный колорит пьесы. Клавесинный звук для [Сказки] fis-moll, op. 51, с одной левой педалью. Длинные и выдержанные ноты. Начинать с настоящих темпов и потом выравнивать.

[Второй «Гимн Труду»]

Пьесы вроде 2-го Гимна[25] должны быть упражняемы как певучая кантилена, а не только как tutti forte.

[23] Дифирамб Es-dur, op. 10.

[24] Из записей Р. Фейн на уроках Н. К. Метнера: «Играя, слышать пьесу словно в перспективе. Вперед!»

[25] «У наковальни» из «Гимнов Труду», op. 49.

III

ОБ УПРАЖНЕНИИ [1]

[ОБЩИЕ УСТАНОВКИ]

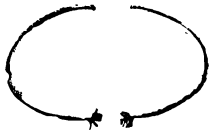
1924

1. Посадка

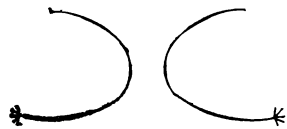
Сначала сесть возможно удобнее, прочнее. Корпус должен являться прочным, устойчивым центром, но отнюдь не быть в состоянии судорожного напряжения. Он может отражать лишь самые широкие линии движений, но отнюдь не мелкие. Он может следовать за движением рук вправо и влево (то есть наверх и вниз), но возможно меньше двигаться вперед и назад. Голова должна только думать и слушать, но отнюдь не болтаться. Она должна столько же принадлежать сосредоточенному слушателю, как и мыслящему исполнителю, но отнюдь не помогать движениями технической работе рук.

2. Положение рук

Наиболее нормальным положением рук является такое, при котором локти отделяются от корпуса, то есть как бы расходятся в противоположном направлении, а кисти рук, наоборот, как бы встречаются. Таким образом, руки чаще образуют такую фигуру:



а не такую:



Состояние и положение локтей и кистей рук может быть уже свободнее, нежели корпуса. Локти отражают уже менее широкие линии движений, нежели корпус, а кисти — еще меньшие. Но все же это линии, то есть группы нот, а не отдельные ноты, движения которых отражаются лишь в пальцах,

[1] Указания раздела III не имеют чисто технического характера, так как Метнеру не было свойственно резкое разграничение виртуозных и художественных задач.

то есть в самом меньшем и потому самом подвижном члене всего пианистического аппарата.

21/I

Поменьше играть упражнений и побольше упражняться отдельными пассажами из пьес, мимо которых часто проходишь, не замечая самобытной особенности их, то есть не видя в них особой технической задачи. Выделять (в работе) побольше отдельные места и приспособлять к ним руку. Чем к большему и разнородному количеству примеров приспособляешь руку — тем большую гибкость и способность к видоизменению она приобретает. Из упражнений лучше многих в этом отношении известные номера Таузига[2].

21/X

Инициатива удара в одном только пальцевом рычаге — вещь нереальная. И потому необходимо развивать и те мускулы руки, при действии которых палец может быть лишь проводником удара, а не его инициатором.

Техника Рахманинова, его энергия, сила, быстрота и четкость основаны на вытряхивании движения изнутри — он никогда не нудит своих пальцев.

[ОБ ОШИБКАХ ПАЛЬЦЕВ, О ПАЛЬЦЕВОМ ТУШЕ]

1/I—1936

1. Каждая неловкость, узел, ошибка, замешательство пальцев происходит главным образом от психологических причин или от нервозности. Если известный пассаж выучен на совесть и разработан и технически и пластически, то следует убирать рефлекс на детали и играть цельной художественной волной.

2. Поменьше упражнений, гимнастики, преувеличенно медленных темпов, преувеличенного legatissimo-растяжки, преувеличенного давления клавиш и т. д.

3. Не забывать проигрывания каждой рукой отдельно.

2/I—1936

Ошибка и замешательство пальцев происходят:

1. Или от неумения выделить для технической отделки каждый трудный пассаж или фрагмент его (предпоследняя страница «Feux follets»).

2. Или же от неверного слушания, то есть когда слух сосредоточивается не на том, что составляет главное

[2] Метнер кроме упражнений К. Таузига часто рекомендовал следующие номера из 1-й тетради упражнений И. Брамса: № 2, 3, 7—19, 21—25 (см.: Брамс И. Ежедневные упражнения).

содержание. И еще необходимо побольше играть требуемым туше и динамическим оттенком.

5/VIII—1929

1. Думать постоянно (и в упражнениях) о вольготности и свободе (Lockerheit) рук и пальцев, а также о красивом звуке.

2. Не играть подряд слишком много упражнений и гимнастических фрагментов. Постоянно чередовать подобный род занятия с пьесными и кантиленными отрывками.

3. Для чистоты трудных пассажей:

Плоские пальцы при legatissimo, а главное — побольше хладнокровия.

4. Долой все резкие эксцентрические движения.

5. Выдерживать подолгу одну ровную звучность (*pp*, *p*, *mf*, *f*) и потом тренировать постепеннейшее crescendo и diminuendo (на больших перспективах).

6. Руку ниже, цепче!

7. Никогда не делать акцентов на широкой линии crescendo или diminuendo — это разбивает эту линию.

8. Наивозможная близость пальцев к клавишам.

9. При работе и упражнениях следить, чтобы все доигрывалось до полной отчетливости. Для этого полезно иногда подольше выдерживать общий фон в forte.

3/XII—1939

Помнить:

1) Интенсивность удара, без напряжения.

2) Гибкость движения без лишнего вихляния и без толчков.

3) Свежесть слуха (перемены звука и смягчение акцентов).

4) Целесообразность позиций рук при централизованности их.

5) Подход к максимальной быстроте.

6) Прямые пальцы.

20/I—1936

Побольше упражняться пьесными пассажами и пьесным туше.

22/I—1936

Наряду с глубоким ударом, legatissimo, Lento и forte упражняться чаще в быстрейшем темпе, в ближайшем и легчайшем прикосновении пальцев, без толчков руки, акцентов и sempre pianissimo, слегка выделяя лишь главное содержание.

Упражнение в контрастах, то есть во внезапной смене *ff* и *pp* или energico и dolce.

24/I—1936

Зеркало!![3]

4/IX

1. Помнить о том, что нормально правая рука должна быть ярче левой (вопреки звучности современных роялей).

2. Упражняться чаще в пьесном туше! То есть играть упражнения свободной рукой, умеряя левую руку, выделяя верхние голоса, даже пользуясь немного педалью.

3. Техника тончайших касаний клавиши и убирания пальцев!!

4. Упражняться не только в выравнивании линий темпа, но и в сглаживании излишней ритмизации.

5. Локти врозь!

6. Побольше упражняться в выделении мелодии (например, в «Tragic'e»[4]).

16/VIII—1936

Поменьше упражнений.

Лепить пассажи! Глубокий удар! Точные позиции руки! Не играть разное одинаковым приемом. Каждый пассаж (каждое колено пассажа) имеет свою позицию, свою природу!! Проверить в этом смысле пассажи из концерта Бетховена[5].

[О ЦЕНТРЕ ДВИЖЕНИЯ]

24/V—1932

В фортепианной игре, так же как и во всем музыкальном действии, первое и главное — отыскать ось, точку опоры, центр, вокруг которого собиралось бы все движение. Это относится и к самой посадке, и к определению аппликатуры, и к приему движений, и к динамическим и ритмическим оттенкам, словом — ко всему.

11/VIII—1933

Всегда искать центр тяжести руки и для этого переносить ее в соответствующем направлении, а также изменять позиции.

27/I—1936

Искать везде ось, связывающую ноту, палец, упор. Без этого нет чистой игры, уверенности в заученном!

24/I—1933

Возможно большее число нот на одно движение, на одной позиции (оси), как бы из одной кишки.

[3] Для избавления от лишних рефлекторных движений, гримас Метнер рекомендовал ставить около себя (справа или слева) зеркало.

[4] Sonata-Tragica, op. 39 из второго цикла «Забытых мотивов».

[5] Имеется в виду Четвертый концерт Бетховена.

8/X

Приближение и удаление корпуса в связи с характером техники и позиций пассажей.

[БЕГЛОСТЬ]

30/VIII—1936

Упражняться во всех приемах и туше, и при этом как можно отчетливее исполняя их. Подъем пальцев articollando-staccato (пальцами), legatissimo движения кисти-крыла и т. д.

18/VIII—1936

В мелких путаных пассажах поменьше подымать пальцы! Упражняться в игре без подъема пальцев и медленно и быстро!

15/III—1936

Не мучить пальцев (бедных животных!)!!!

Больше свободы, меньше рефлекса!!

2/X—1933

Упражнять пальцы сначала, как полагается школьникам![6]

Подъем, энергичный удар (при piano) в медленном темпе и сжатие руки, концентрация в медленном.

II—1936

Вообще не утомлять постоянно пальцев излишней энергией!!

Давать передышку во время утомления пальцам, позволяя им играть даже вялыми ударами, и не обращать внимания на некоторую неровноту! За эту передышку они потом заиграют вдвое ровнее и точнее, чем раньше!!

10/II—1936

Пассажи, трудные места выучены только тогда, когда они могут быть исполнены уверенно, без эмоции и без натуги — гладко, пластично, спокойно.

25/I—1939

Упражнять быстроту пальцевого удара (рычага) при полной свободе (без всякого напряжения)... Удар этот должен быть изнутри кисти и обладать эластичностью мячика или фортепианного молоточка, одинаково при взятии и снятии клавиши.

15/II—1936

Беглость требует не только более легкого прикосновения к клавишам, но и уничтожения акцентов.

[6] В этот день Метнер работал над этюдом cis-moll Шопена, ор. 10 и записал в дневнике: «Застревали пальцы».

Беглость требует наибольшей плоскости, ровноты оттенков силы, плоскости и плавности рук, то есть отсутствия толчков, резких снятий staccato и т. д.

25/VIII—1936

Трудность фуг Баха заключается в инициативе удара пальцев, только пальцев.

16/IV—1936

Неровнота часто зависит от напряженности акцентов. Отпускать пальцы на свободу без подтяжек (акцентов), и они заиграют четко и гладко.

16/II—1936

Выливать пассажи как из кувшина, то есть правый локоть вправо, левый влево!!

19/X—1924

Не упускать тренировки в непрерывно быстрых пьесах, как, например, Этюд Шопена As-dur, op. 25.

3/X—1933

Почаще проигрывать целиком пьесы!! Выдержка. В технической работе чаще менять звук.

11/X—1933

В трудных пассажах применять варианты с остановками и скользящими нотами[7].

26/VIII

1. Не давить клавиш! В особенности после удара!
2. Энергичное piano!
3. Вся энергия должна уходить в клавиши, а не от них.
4. Чередовать растяжку с собиранием пальцев в щепоть (например, хроматические гаммы через 5-й палец в двух октавах).
5. Трели и тремоло возможно неотрывнее, ближе к клавишам.
6. Менять консистенцию (состояние) руки, а следовательно, и (характер) звука.
7. Играть большей частью в ровном темпе. То есть общий темп так же необходимо выравнивать, как и отдельные пассажи.

27/VIII

Постоянная определенность, ясность задачи в работе!

12/I—1936

Упражняться в легкой, свободной пластичной игре в темпе! Без малейшего напряжения и акцентов!!

[7] То есть после остановки — группа быстрых и легких звуков.

Оставить привычку непременно разыгрываться на медленных темпах с гимнастическими приемами. Начинать сразу легко и в темпе.

19/XII—1939

Не прикасаться к клавишам с напряжением, утомлением, натиском! Вся игра, даже и в упражнениях, должна сводиться к удобству и благозвучию.

3/I—1934

Необходимо выравнивать все трудности:

1. По звуку.
2. По движениям и ощущению руки.
3. По темпу. Все в орбите! Все без усилий и толчков.

26/XII—1939

Смазать маслом все движения, в особенности при переносах руки и в более трудных позициях!!! Это одинаково важно как в певучих, так и быстрых пьесах.

3/II

Побольше упражняться в двойных темпах, то есть медленно и вдвое скорее.

В быстрых двойных темпах давать красную нить мелодии.

Только упражнение в двойных темпах дает приближение к реальной быстроте!!! В этих темпах упражнять и звук и туше!!

2/II

Почаще отпускать пальцы и руки на свободу! Долой всякое напряжение!

Упражняясь в растяжке, сохранять гибкость рук и туше cantabile.

13/I—1937

Упражнения не более получаса подряд.

Полегче, свободнее дышать!

Внутреннее и внешнее спокойствие абсолютное!!

Всегда извлекать красивые звуки и в упражнениях!

22/XII—1939

Побольше играть в среднем темпе tranquillo, ровно, legato (почти не отделяя пальцев рук от клавиш) и абсолютно без толчков и акцентов.

4/I—1934

Играть свободной силой как *ff*, так и *pp*, как медленно, так и быстро.

7/XII—1939

Выбирать отдельные куски и пассажи из пьес как упражнения в растяжке, быстроте, выдержке, легкости, силе, певучести и т. д.

26/II

Все быстрые пассажи упражнять (кроме legato) в легком прикосновении к клавишам, плоскими пальцами, non legato, чтобы пальцы не застревали, а легко отскакивали от клавиш. Пример: Сказка e-moll, ор. 34, Этюд Шопена f-moll, ор. 25 № 2.

Наоборот, густую гармоническую аккордовую ткань, долженствующую звучать cantabile (как, например, во Втором дифирамбе), упражнять molto legatissimo и проделать все моменты растяжки, требуемой данными аккордами[8].

2/II[—1934]

Побольше доигранности и ровноты в быстрейших темпах и без педали!

5/II[—1934]

Доигрывать до конца, до глубины клавиш. Работать в ровных темпах tranquillo. Побольше градаций и красок в оттенках.

1/IX—1933

Не забывать о средних темпах. Быстрота приступом! Не давать вязнуть пальцам!

10/IX—1933

Упражняться в такой быстроте, чтобы было некогда думать.

Помнить об освобожденных пальцах (удар С.В.Р.)[9].

Помнить о позициях для каждого данного места.

18/X—1933

Реальная техника: локти врозь, прямые пальцы, закрытые глаза, свободное дыхание, свободная рука и полное отсутствие растяжки.

Упражнения с закрытыми глазами!

Устойчивый центр — ось пассажей!!

Сглаживать темпы (rubato).

Забрать себя в руки!

[О ФУНКЦИИ КИСТИ]

29/VIII—1936

Упражняться в освобождении всех «шарниров» руки!! (Coda Концерта Шопена!)

Побольше легкости, мягкости, ровноты.

[8] То есть упражнять отдельно каждый интервал, входящий в аккорд.

[9] Имеется в виду удар С. В. Рахманинова (см. с. 32).

Необходимо на всех пассажах разыгрывать, упражнять кисть руки — крыло! При этом останавливать инициативу пальцев — рычага.

Но упражняться в этом с энергией, то есть не вяло, а с известным ритмом и упругостью руки.

20/X—1933

Кистевое staccato! Руки ниже. Точность удара при быстрейшем движении без ощупи (то есть без legatissimo).

[ОКТАВЫ]

31/VIII—1936

Октавы: сесть глубже, ниже, корпус дальше, опустить плечи и нутро и опустить руки на свободу[10].

15/IV—1936

Октавы играть не только кистью. Корпус назад, плечи выше и локти врозь. Немного выталкивать вперед!!!

Центром является весь корпус. Не октава ведет корпус, а корпус — октавы.

11/II—1936

Октавы — кисть упражнять на одном первом пальце! Особенно повторения!!

Положение средних пальцев в октавных пассажах!!!

2-й и 3-й должны быть ближе друг к другу.

12/I—1936

В октавах — упор на 1-х пальцах!!

13/I—1936

В октавах следить только за 1-м пальцем и ставить его в соответствующей позиции[11].

17/I—1934

В октавах и октавных аккордах для уверенности и чистоты упор в 1-й палец[12]. Тренировка в быстроте и легкости.

1/III—1936

Ближе к клавишам! Ниже руки!

Особенно в октавах!

14/II—1933

В трудных местах (особенно тремоло, трель, октавы) опускать нутро!!

[10] Указание для октав, исполняемых кистью.

[11] Следить за плавностью линии октавного пассажа, который зависит от перехода с белых клавиш на черные (важно точно определить положение первого пальца на клавишах — близость его к черным клавишам).

[12] То есть первый палец не расслабленный.

31/VII — 1936

Помнить о коротком, энергичном ударе, особенно в октавах.

[ДВОЙНЫЕ НОТЫ]

10/II—1936

В двойных нотах отпустить на свободу внутренние пальцы!![13]

25/I—1936

Упражнять кисть (staccato) в двойных нотах! Например, «Feuz follets» Листа.

В «Feux follets» движение кисти вверх на сильные времена такта.

Сжатие руки при двойных нотах! Отнюдь не растягивать! Помнить, что устойчивое спокойствие корпуса не должно переходить в деревянное оцепенение его.

Освобождать кисть и пальцы во время тренировки!

Упражняться в сдержанной, воздушной звучности! Без лишнего жира!

10/X—1933

Не насиловать пальцевого рычага.

Для глубокого удара (особенно в двойных нотах) пользоваться вдвиганием пальцев рукою.

Наряду с углублением удара упражняться в легчайших прикосновениях.

[АККОРДЫ]

Не учить все forte. Аккорды легче, свободной рукой, но при minimum'е расстояния пальцев и рук от клавиатуры.

13/I

В широких позициях на аккордах сжимать руку (взяв аккорды)[14].

[ТРЕЛИ]

20/XII—1939

Неудача коротких трелей — только от лишнего нервного напряжения. Необходимо наименьшее напряжение, наименьший подъем пальцев, и всегда учить трели piano.

[13] То есть legato только в крайних голосах.

[14] Сжимать, то есть собирать руку, насколько допускает данный аккорд.

24/VII—1936

Трели пробовать учить и non legato (отскакивающими пальцами) и legatissimo.

18/IX—1933

Играть упражнения и особенно трели почаще pianissimo leggiero, без усилий.

19/IX—1933

Трели (триолями по 9 нот) по всем мажорным, минорным и хроматическим гаммам pianissimo, плоские пальцы[15].

9/II—1936

Раскачать кисть! В staccato и в тремоло! Ломаные октавы и сексты. Трель и кисть!

24/X—1932

Ломаные терции, сексты, октавы и трельные гаммы!

[СКАЧКИ]

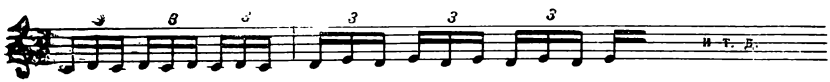
2/IX—1936

Скачки брать плавнее, без толчков, особенно в басах (в концерте начало разработки)[16].

17/I[—1934]

Помнить о необходимости смягчать движения, в особенности в скачках и рискованных местах.

15



[16] Указание относится ко Второму концерту Метнера.

IV

ЗАМЕТКИ О РАБОТЕ КОМПОЗИТОРА

[К ПРАКТИЧЕСКИМ ЗАНЯТИЯМ]

1916

Здоровье

1. Не утомляться. Утомленному воображению плоды величайшего вдохновения ничего не говорят, и наоборот — свежему достаточно простого элемента, хотя бы трезвучия, для того чтобы дать ему толчок. При начале занятий всегда бывает чувство избытка, а потом от неудачи в какой-нибудь мелочи — отчаяние и утрата веры в себя; эти контрасты — плод утомления нервов.

Характер, воля

2. Терпеть. Помнить, что работа над собой не менее важна, чем над материалом своего дарования. И когда же еще человек может заняться собой, как не в моменты остановки, задержки, неудачи в своей постоянной работе. Работа над собой, имея огромное, важнейшее значение сама по себе, в то же время важна и для всего остального. Преодолеть отчаяние, сдержаться от гнева, не выкурить лишней папиросы не только полезно вообще, но также и для преуспевания в специальных частных занятиях. Другими словами, это не только подвиг, но и дело.

Здоровье

1. Утомление — бесчувствие. Утомление выражается главным образом в пресыщении работой и даже в бесчувствии к предмету. При первом же намеке на это состояние следует немедленно бросить занятия и уйти, ибо занятия в таком состоянии не только бессмысленны и бесплодны, но и кощунственны. Длительность перерыва должна зависеть от интенсивности этого состояния. Чем скорее захватить его — тем меньше нужен перерыв. Отсюда вывод: отдыхать понемногу, но чаще.

Характер

2. Нетерпение — косность, лень... Нетерпение часто проистекает и от утомления, но тогда к нему примешивается то

пресыщение, о котором была речь. Но иногда нетерпение выражается просто в недостаточной собранности, сосредоточенности, самый же предмет работы при этом может быть созерцаем вполне любовно. Но созерцания этого слишком недостаточно, Сознанием чувствуешь это, а воля спит. Отсюда нетерпение. Тогда задавать своей воле всевозможные задачи, имеющие и не имеющие прямого отношения к предмету занятий: или во что бы то ни стало записать созерцаемое, или же перенести созерцание на что-нибудь другое, но опять-таки с целью фиксировать его, или же взяться за какое-нибудь механическое занятие и т. д. Словом, необходимо встряхивать волю! Вообще необходимо вырабатывать экономический и стратегический принципы в работе. Работать меньше, но интенсивнее в отношении плана. Тогда и сил больше сохранишь, и времени больше будет. Необходимо уметь не только думать, но и следить за своей мыслью. Словом, уравновесить созерцание и механический процесс работы.

3. Тщеславие и суета. Слишком личное, субъективное, хозяйское отношение к своему здоровью (силам), к своему характеру (воле) и к своему таланту (вдохновению) порождает или тщеславные чувства, или же отчаяние. Справиться со здоровьем или с характером не значит непременно выздороветь или же круто переломить характер. Справиться — в данном случае значит приспособиться к тому, что изменить до конца не в нашей воле. Справиться — значит относиться к своему телу и характеру, как к «брату ослу»[1]. Вообще измениться характер, то есть «брат осел», может тогда, когда от него не требуют чуда. Помнить, что все чудеса на свете совершаются как раз незаметно, тихо и постепенно, — явление чудес в действительности (а не в сказке) есть длительный процесс, а не мгновение. Он [«брат осел»] должен работать только на каждый день и волю свою упражнять на каждый шаг.

[4.] Принцип разнообразия и единства важен не только в художественной форме, но и в процессе работы. Единства следует держаться в цели, которую намечаешь себе в работе. Разнообразия же — в путях искания этой цели.

Не следует много и часто отрываться от главных занятий. А если за что другое берешься для отдыха, то все же предварительно примерив к главному. То есть, взявшись за чтение какой-нибудь книги и почувствовав, что она отвлекает от главного, чем заняты в настоящее время мысли, бросить ее. Всего же больше отвлекают от главного разговоры, свидания с людьми и житейская сутолока, и потому искать тишины и одиночества.

[1] «Брат осел» — тело и характер, образное выражение, заимствованное Метнером у Франциска Ассизского.

*

Не заниматься долго над одной и той же деталью. Детали часто отвлекают от цели. В случае же утомления главной работой непременно заняться другим. И так как это делается ради главной цели, то это будет только на пользу. Не следует же отрываться от главных занятий не ради них, а случайно. Необходимо иметь список текущих занятий, главных и побочных. Записывать в специальную книжку. Главное — быть всегда занятым.

1916

Побочными занятиями являются:

1) Чтение музыкальных и литературных произведений (делать выписку в специальную тетрадку).
2) Игра на фортепиано.
3) Корреспонденция и запись мыслей.
4) Ликвидация незаконченных произведений.
5) Разборка и приведение в порядок рукописей.

*

Записывать сочиненные вещи. Инструментовка! Двигать наиболее подвинутые эскизы. Приводить в порядок, определять накопившиеся наброски.

*

Стараться возможно скорее определить свою пригодность или непригодность к творческой работе, ибо длительное напряжение в этой области, если оно бесплодно, делает человека непригодным уже и ко всякой другой работе.

*

Для успешности в сочинении надо приниматься всегда за те части эскиза, которые уже более определились, а также за такие места, фрагменты, которые легче двигать, и таким образом понемногу втянуться в работу, обнять целое. Не упорствовать, когда работа не определяется или когда устанешь.

Тема должна развиваться в произведении сама собой. Это положение в практике модернистов не существует. Вместо темы у них развивается сама собой их ничем не сдерживаемая воля.

*

Переходя к другому эскизу, следует выбирать однородный не по характеру, а по назначению, то есть если отрываешься от концертного эскиза, то приняться за концертный же, так как таким образом упражнение в известном роде сочинения не прерывается из-за неудачного хода данной работы.

*

При неудачности в работе чаще рыться в материале. Из-за двух-трех неудавшихся пьес нельзя забросить тыся-

чи намеченных. И наконец, гораздо стыднее погубить тысячи семян, чем вырастить среди многих несколько и плохих растений. Только мелкое честолюбие боится критики, и потому со страхом этим надо бороться. И наконец, никакой автор не может один и до конца оценить свои произведения, а если долгое время он бывает неудовлетворен своими работами, то ему надлежит несколько усомниться в своей непогрешимости в качестве критика, равно как если он долгое время бывает в состоянии самолюбования.

Роясь в материале, стараться определять характер набросков, то есть искать и сортировать мотивы вступительные, промежуточные, дополнительные фигуры, пассажи и проч.

Определять, фортепианно ли, скрипично, вокально или оркестрально (т. е. многочленно) взятое из материала.

*

Не насиловать мысли в смысле рода исполнения.

Из материала выбирать преимущественно более подвинутые наброски!

Не жалеть деталей, частей сочинения, целого сочинения, если это задерживает общий ход работы.

Не жадничать! Стыдно!

*

Если мысль проясняется только к концу занятий, то не считать их потерянными, но и не забывать того, что в конце концов выяснилось, и стараться, кое-как записав это или об этом (то есть словами), перенести на следующий день занятий.

Помнить, что работать — значит учиться. Если в работе удается чему-нибудь научиться и она дает законченный плод,— сказать спасибо; если плода этого нет, то не приходить в нетерпение; во-первых, потому, что не для плода следует работать — учиться, а во-вторых, отсутствие плода не значит, что ты ничему не научился, кажется же это только потому, что нет той книги, по которой ты учился, нет страниц, которые можно было бы сосчитать.

О ВОЛЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Воля в художественном творчестве, которое по существу медиумично, часто является синонимом произвола.

Не произвольничать ни в схеме, ни в изложении. Прежде чем сесть за жаркую работу, закрыть глаза и в тишине представить себе данную мысль, развившуюся в пьесу, ибо

она, несомненно, и существует как пьеса и вся задача должна заключаться в выявлении ее отдельных образов, а не в придумывании их. Подобная медитация должна несомненно подсказать звучность изложения и линии формы данной темы. Запись сделать немедленно и безразлично как: где можно — нотами, где — словами, а где — графикой. Необходимо выработать некоторое спокойствие и самообладание в процессе работы композиторской. Она нуждается в этом не менее, чем виртуозная. Но процесс этот никогда не может быть одинаковым и постоянным.

*

Не ломать голову, когда попадаешь на узлы и трудности.
Послать к черту все, что останавливает мысль, затрудняет!!
Искать простейших, но законных выводов.
Движение воли! Но не обывательской, а художественной.

О ДУХЕ И МАТЕРИИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

Дух — ныне «дух отрицанья, дух сомненья», и еще можно прибавить дух относительности, релятивизма...

В материи (благодаря этому) наблюдается потеря основных элементов музыки. Невладение простейшими гармониями (модуляции), простейшими формами и т. д. в композиции, а также невладение исполнителей в исполнении простейших форм изложения (хорала) или просто мелодии. И там и здесь наблюдается отсутствие legato, связности мысли, мышления, слитности, цельности, непрерывности чувства... То же самое и в восприятии. Слушатель не следит за темой и ее развитием в органическое произведение, он не склонен поддаваться тематическому гипнозу, то есть дышать дыханием тем, он с самого начала своей «критикой» развивает контргипноз и старается дышать по-своему. Слушатель ищет только пикантных деталей и, не находя их, отвергает целое.

Помнить: о непрестанной борьбе с «духом отрицанья и сомненья»! О необходимости стояния на своем посту! О борьбе с суетой и мыслями о внешнем! Не зарываться в темпераменте и во всем помнить о теме!

Не забывать о главном! Не отдаваться «пареньям»!

Рассудок — лакей духа, которого следует держать в подчинении, чтобы он не забрал себе слишком много воли. Мысль, ставшая чувством, или чувство — мыслью, духовны и дают настоящие ценности. Рассудок же работает постоянно — он будничен. Он устает, становится нудным и изобретает «интересное, любопытное», чему не должно быть в искусстве места.

Необходимо научиться записывать мысли, записывать на все лады. Записывать ежедневно, хоть полчаса в день (помимо сочинения текущих вещей), из материала мелких пьес.

*

Не думать о печати...

*

Выработать в себе большую цельность, верность себе — платонизм не совмещается с какими бы то ни было житейскими соображениями о временах, сроках, обязанностях... Или «вспоминать» до конца виденное ради него самого, или же поставлять товар во имя славы и денег, но тогда уже не стать щепетильным в точности своих воспоминаний.

*

Из всех помех работе самая страшная — нервы. Ничто так не развинчивает темп, ритм работы, как нервы. Чувство спеха, подгоняния, бросание от одного к другому и желание сразу сделать все приводит в конце концов только к безнадежному утомлению и отчаянию. Осознав все это, сначала необходимо овладеть нервами, то есть темпом и ритмом всего своего существа, каждого шага, каждой мысли, и тогда уже приступить к работе над каким-нибудь отдельным куском материи, забыв о существовании всего хаоса материи. Пословица «тише едешь — дальше будешь» придумана для неврастеников.

Верить в темы

Вера эта должна выражаться в том, чтобы из-за неудавшегося развития темы не бросать самую тему, как негодную, и, главное, в том, чтобы не переразрабатывать темы, ибо если она имеет какую-нибудь ценность, то она сама будет испускать лучи на все последующее, даже если это последующее не представляет из себя чего-нибудь «исключительно интересного». Не заботиться об «интересном»! Это последнее дело в искусстве. Ценность и органичность художественного произведения определяется его темой и заключенной в ней потенцией формы, а не «интересными» трюками, а также не размерами формы.

Верить в свою тему вообще

Вечное подкапывание под себя, вечное понукание и недоверие к тому, что из предпринятой работы может что-нибудь выйти, — вот одна из главных причин неуспеха в работе. В этом отношении всего больше достается бедной памяти. Запо-

миная что-нибудь, можно напрягать свою память, но отнюдь не припоминая, ибо тогда она окончательно утрачивает свою точность.

*

Не заниматься подряд двумя пьесами в одной тональности, в одном тактовом делении, темпе и, главное, в одной форме изложения. Переходить от фортепианного к вокальному, от вокального к скрипичному и т. д.

*

Не приниматься за новые мысли, утомив и раздражив уже себя неудачными занятиями, ибо это только испортит эти мысли.

И вообще главное — заботиться о спокойствии души. А если на душе тошно, то с этой тошнотой не приниматься ни за что.

Не требовать всегда немедленного осуществления цели.

Не жадничать трудами своими.

*

Повторение в пределах формы и вообще.

Повторения в природе никогда не бывают точными и буквальными.

КОНТРАСТЫ

1) Живое или энергичное движение — спокойное, певучее.
2) Плотное, густое изложение — прозрачное, легкое.
3) Мелодика — пассаж, движение.
4) Утверждающие каденции — вопрошающие, уклоняющиеся.
5) Гомофонный склад — полифонический.
6) Краткость и длина тем.
7) Ритм, регистры, тональности и т. д.

*

Избегать излишних разработок и ходов в мелких пьесах.

При обилии материала, то есть при множестве эскизов, а также при множестве вариантов в пределах каждого из эскизов необходимо перестать жадничать, терять время на выбор вариантов или выбор самих эскизов и беспощадно отбрасывать все, что труднее, тяжелее, сложнее и т. д. Словом — пробиваться вперед через груды наваленного материала! Не останавливаться и не всматриваться в этот хаос!!

*

Не преследовать себя, а лишь наблюдать за собой.

Помнить, что при расстройстве не следует созерцать свое расстройство, ибо человек неизменно приобщается созерцаемому. Полезнее всего выкинуть из головы все, что расстроило, и самое расстройство и заставлять себя думать, говорить или читать о постороннем.

Помнить, что мысль управляется мозгом, который хотя и состоит на службе у духа, но все же сам не дух, а плоть и потому требует также регулярного отдыха, как руки и ноги. Чаще отдыхать!

При механических занятиях спрятать свои чувства в карман.

Воображать! Представлять вещь (как во сне) в завершенном виде, как бы уже написанной или исполняемой.

Воображать! Вылезать воображением из всего окружающего, обыденного, раз оно не располагает к творческой работе. Мы, в сущности, не меньше, чем дети, нуждаемся в игре в лошадки, в куклы, то есть в постоянном временном нарушении, измене так называемой действительности, и если разучились это делать, то главным образом из-за смешного преувеличенного почтения к так называемому реальному или по-детски «настоящему».

К ФОРМЕ

(Практические соображения)

Она неотделима от содержания при вдохновении, но так как на последнее рассчитывать всегда невозможно, то иногда она дает себя знать, как и всякая материя. Если бы у нас душа и тело всегда были бы в совершенном здоровье и гармонии, то мы бы не отделяли их друг от друга. Разделяем же только потому, что у нас часто в чем-нибудь да недохватает. Все положительное всегда соединяет, отрицательное всегда разделяет. Не считаться с этим нельзя. И хотя главная задача наша должна заключаться в борьбе с самим источником отрицательного разделяющего, но все же мы должны быть вооружены и на случай состоявшегося разделения, на случай временной победы отрицательного, на случай болезни, иначе временная победа может стать окончательной и болезнь окончится смертью, которая и есть окончательное отделение души от тела, содержания от формы.

[ПРАКТИЧЕСКИЕ СООБРАЖЕНИЯ О РАЗВИТИИ МЕЛОДИЧЕСКИХ СЕМЯН]

1) Самое краткое предложение может иметь дополнение. Дополнение же есть большой двигатель в форме. Вся форма Скарлатти — ряд дополнений.

2) Повторение по существу есть наиболее нежелательный множитель в форме. Но и оно, взятое вариационно, то есть в развитии, в сокращении, в изменении, способно дать новое освещение сказанному и тем способно содействовать развитию и росту формы. Насколько вариационная форма потенциальна, видно по вагнеровским лейтмотивам, сыгравшим колоссальную роль в развитии формы.

3) Выбор из сказанного есть до известной степени также форма повторения, вариационная форма или лейтмотив, но так как в таком случае выбирается только ничтожная часть сказанного, как бы одно слово, то подобный прием еще свободнее и потенциальнее, нежели просто вариация. Это уже есть свободное рассуждение по поводу сказанного. Выделенное слово, освещая по-новому уже сказанное, в то же время способно приобрести и самостоятельное тематическое значение.

4) Идеальнейшим фактором роста формы есть присоединение нового к уже сказанному. Оно отличается от дополнения независимостью значения. Но эта же независимость делает этот прием наиболее трудным в смысле сохранения цельности и единства с предыдущим материалом. Этот прием находится в наибольшей зависимости от вдохновения, так как независимость нового от предыдущего должна быть только внешнею, кажущеюся, связь же — таинственной. Впрочем, до известной степени можно наметить отдельные приемы сохранения этой связи и тем как бы нарушить таинственность ее, но именно только как бы нарушить, ибо применение этих приемов далеко не всегда может гарантировать настоящую внутреннюю связь. Приемы эти суть: сохранения единства темпа, тактового деления, тональности, единство заключительной гармонии, предыдущей с началом нового содержания и, наконец, предсказание нового содержания. Чем меньше этих приемов, тем более присоединение нового может казаться механическим, произвольным и тем цикличнее будет форма. Это имеет отношение только к пьесе ограниченных размеров, ибо в большой пьесе или цикле тот же прием будет способствовать отсутствию наряду с цельностью формы разнообразия.

5) Сочинение вступления к мелодии может сыграть роль в дальнейшем развитии ее.

6) Величайшие мастера часто прерывали течение собственно мелодии пассажами, гармоническими секвенциями и т. д., словом, откровенно отдыхали от мелодического

напряжения. Прием этот, хотя и более уместен в крупной, сонатной, симфонической форме, в то же время допустим и в тесномелодических формах.

7) Избежание частых каденций.

8) Оттенки.

9) Образы, линии и жесты. Представление о каких-нибудь образах, графических линиях или жестах способно иногда вывести мысль из тупика или шаблона.

10) Изложение. Помнить, что изложение часто оказывает большое влияние на ход развития мысли. Часто мысль коснеет от слишком длительного занятия только фортепианным, только вокальным и т. д. изложением. Переходить от одного к другому!

*

Не бояться внешней нелогичности, несуразности, а только внутренней!!

Смелее, решительнее, легче, проще!!!

Мыслить не только темами и мелодиями, но и гармониями — модуляциями, пассажами, ритмами и т. д.

Думать образами! То есть отрешиться иногда от специфически музыкального процесса мышления. Но при этом остерегаться двух опасностей: с одной стороны, бесформицы, а с другой — попадания в колеи, трафареты... Сначала давать мысли абсолютную свободу и записывать, намечать это свободное течение ее и только потом уже беспощадно критиковать.

*

Литературная фраза, жест способны иногда гораздо более оживить формальную «изобретательность», чем теоретическое соображение.

*

Мыслить оттенками!

Простота! Помнить, что в искусстве (да и во всяком творчестве) все хорошо и действенно, что уместно. Ослепительный мотив, ритм, ослепительная гармония, звучность, взятые, поставленные не на месте, не вовремя, теряют свою ослепительность, и наоборот — простейшие элементы способны ослепить, употребленные на месте.

Краткость! К вылившемуся непосредственно как можно меньше прибавлять отсебятины. Лирическое стихотворение только тогда и есть таковое, когда оно в целом вылилось непосредственно. Как бы много автор потом ни изменял, — это должно касаться только деталей, а не целого.

Изложение. Сочинять формы аккомпанементов возможно разнообразнейшие, экономичнейшие и характернейшие!!!

Думать оттенками!!

Изложение зависит от оттенков мысли — общий фон всегда лучше.

Думать в темпе!!

Не думать сразу обо всем! Когда приходит в голову какой-нибудь план формы, изложения и т. д., не следует сейчас же пытаться применять и примерять к этому плану чуть ли не весь материал, а спокойно отделить из него наиболее подходящее и осторожно, без насилия, пробовать осуществить хотя бы на нескольких мотивах данный план. Не считать каждый в голову приходящий план чуть ли не единственным способом осуществления материала. А лучше записывать и собирать все эти планы для памяти.

Помнить. Выбирать работу соответственно пульсу данного дня. Один день пульс бьется бодро, энергично — и тогда не браться за темы созерцательного, спокойного характера. Точно так же не браться за бодрые, живые темы, когда пульс бьется слабее и клонит к созерцанию.

Не загораживать главных мыслей!

9/II—1933

Побольше воздуха, пауз! Не заполнять все регистры гармоническими нотами, голосами и контрапунктами. Не бояться широкого расположения голосов и пресловутой звучности! Давать каждому помолчать и поиграть!

10/II—1933

Думать о темпе.

Поглядывать на часы! Не тратить больше получаса на одну деталь. От утомления она только ускользает! Переходить к другому!

ПОБОЛЬШЕ РАЗНООБРАЗИЯ В ИЗЛОЖЕНИИ

1) Tutti и solo партий.
2) Оттенки и движение (фигурации).
3) Диалоги и паузы.
4) Рельеф голосов и рельеф акцентов в дублировке.
5) Разнообразие и свобода в пользовании регистрами.
6) Уходы и нарастания.

*

Переход к другому, то есть к другой теме, другому темпу, другой тональности, необходим для освежения воображения и потому важен не только для этой другой работы, но и для предыдущей, ибо при возвращении к ней все становится яснее, живее и потому оставленная работа опять способна захватывать.

10/II—1933

Не музыка существует для инструментовки, а наоборот.

Всегда исходить из тем и из своего и не озираться на чужое. Примеры чужой инструментовки связаны с чужой и музыкой.

Не давать оттягивать душевные силы отрицательным явлениям жизни.

Для творческой работы (особенно художественной) необходимо уметь останавливать жизнь!! Нельзя писать пейзаж из окна курьерского поезда!

Март 1933

Передача сокровеннейших, музыкальнейших мыслей недоступна сознанию. Музыкальные мысли, то есть темы, зерна, не могут быть и не были никогда результатом сознательного логического рассуждения, а падают сверху в виде неожиданного подарка. Вся последующая работа (так называемая разработка) хотя и происходит при участии сознания, но имеет значение лишь постольку, поскольку сознание исполнено веры в тему.

28/III—1933

Так же как «играть легко, когда трудно», — так же и писать легко, когда трудно, то есть везде, где завязываются узлы, где ткань становится вязкой и сложной, записывать данное место наиболее упрощенным способом и идти дальше.

«Смотреть в корень».

Оставить темы, мысли, жить их простейшей непритворной жизнью и не думать о суете техники.

Опущение нутра! (как и в игре!)

Декабрь 1936

Упрощать и сокращать все, что возможно.

При отсутствии надлежащего подъема сил, настроенности души заниматься сочинением только по утрам до первой трапезы.

Не упираться в одно место сочинения или только в один эскиз, когда работа не идет.

Работать по предписанию доктора Спира: без напряжения и только при наличности удовольствия, не задавая себе никаких задач.

Побольше петь и дышать!

Развивать в себе графоманию.

Постоянно легко набрасывать общий эскиз для себя.

Устранять внешние препятствия (карандаши, плохая бумага и проч.).

Записывая, не думать о прежних эскизах (записках сумасшедшего), а писать по памяти, легко и как будто только что пришедшую мысль.

Смотреть на лес, а не только на деревья! То есть из-за деревьев (деталей) надо видеть лес (целое).

Еще помнить, что к композиторской работе надо относиться с бо́льшим, а не с меньшим уважением, нежели к концертному исполнению.

Помнить, что графомания опасна лишь для печати, то есть как привычка без контроля, как процесс, выдаваемый за результат. Но для самого процесса работы графомания есть необходимая страсть, и беда тому, кто боится пера или карандаша.

Помнить, что совершенство формы не заключается в совершенстве деталей, отдельных частей и даже иногда не заключается в совершенстве и глубине отдельных мелодий и тем. Совершенство формы иногда требует отдыха от глубины, силы, напряженности материала, требует нейтральности, бледности деталей... Бетховен потому величайший творец формы, что часто не задумывался над корявым контрапунктом, не исправлял его, шел вперед, видел с высоты орлиного полета. Он иногда противопоставлял темам величайшего вдохновения, откровения темы более чем простые, то есть почти бледные, как, например, (A-dur) в Allegretto Седьмой симфонии.

Помнить о равновесии воображения и соображения.

Петь! Почаще петь, напевать, выпевать свои мысли...

Помнить о равновесии созерцания и действия, пассивного восприятия, вслушивания в звучащее внутри и активного осуществления, проявления этого на бумаге. Быть не только котлом, в котором нечто варится само, но и быть самим собою, действующим человеком.

Все упрощать до максимума.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Предлагаемые вниманию пианистов упражнения, написанные Н. К. Метнером для себя, частично рекомендовались им ученикам.

Каждый заинтересованный в повышении своих фортепианных возможностей и в приобретении свободы и власти над клавиатурой найдет в этих упражнениях полезный и нужный материал. Метнер считал необходимым и очень важным, имея в виду высшие художественные цели исполнительства, ежедневно работать над усовершенствованием аппарата, при помощи которого эти цели достигаются.

Независимость, гибкость, цепкость, крепость пальцев, пластика движений рук, разнообразие прикосновений к клавиатуре (туше) и связанное с этим прикосновением звучание — все должно быть охвачено сознанием артиста. Все должно подлежать художественному учету.

Из дневниковых записей самого Николая Карловича видно, с какой зоркостью он вглядывался в стоявшие перед ним исполнительские задачи, с каким настойчивым, любовным вниманием работал над разрешением их. Под его пальцами даже и упражнения превращались в цепь красивых звуков.

Не случайно в его записях мы читаем такой наказ: «Не играть механически даже упражнения!» Или: «Не утрачивать никогда звукового вкуса!», «Все всегда должно звучать красиво». Весьма ценно его следующее замечание: «Хотя техника есть энергия, что необходимо так часто повторять малоподвинутым или малоспособным, вялым ученикам, но преувеличенная энергия делает технику тяжелой, угловатой. Упражняться в убирании энергии, темперамента, акцентов, резких движений, толчков!» Полезно иметь в виду и следующее его замечание: «Не тратить много времени на упражнения и медленные темпы. Играть больше в средних и быстрых. Максимальное приближение пальцев к клавишам!!»

Эти упражнения несомненно принесут пользу работающим в области пианизма. Приступить к ним следует, основательно познакомившись с содержанием фортепианных дневников Метнера, где с предельной ясностью и точностью записан опыт творческого труда, который привел автора к вершинам исполнительского искусства.

П. Васильев

Упражнения Н. К. Метнера

УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ПЯТИ ПАЛЬЦЕВ[1]

1

По полутонам

По целым тонам

По полтора тона

По два тона

и т. д.

На фоне выдержанных нот[2]

и т. д.

Рекомендовались следующие варианты:

а)

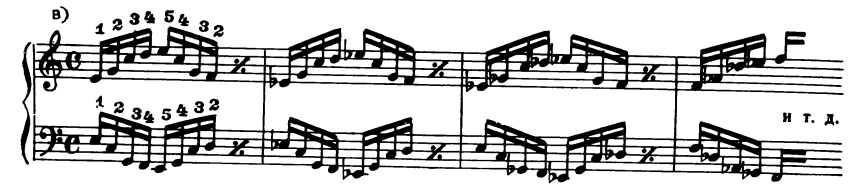
и т. д.

б)

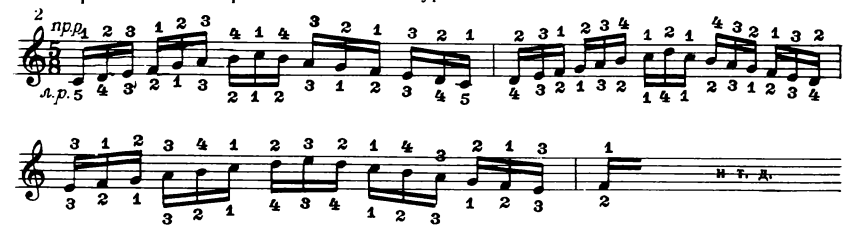
и т. д.

[1] Всюду, где левая рука не выписана, ее нужно играть на две октавы ниже. Упражнения следует играть от каждого звука в хроматическом порядке.

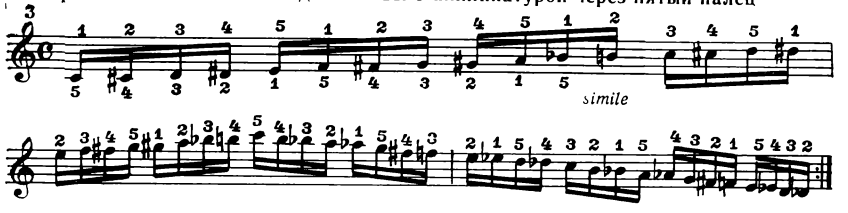
[2] Выдержанные звуки берутся беззвучно.



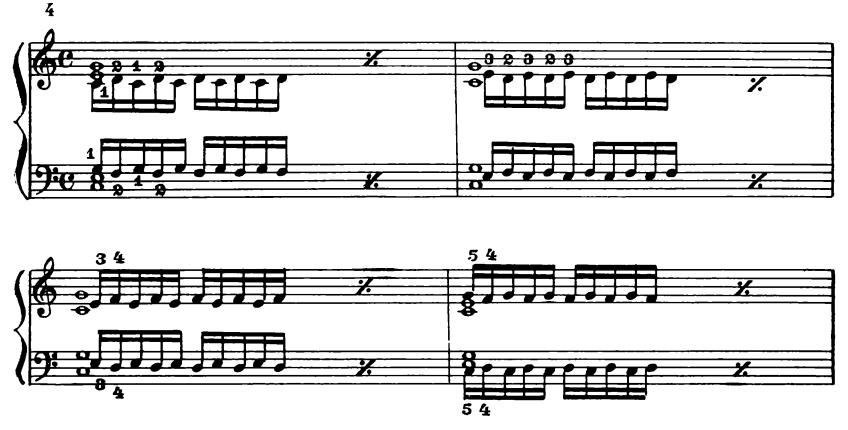
Упражнения с сохранением аппликатуры гаммы

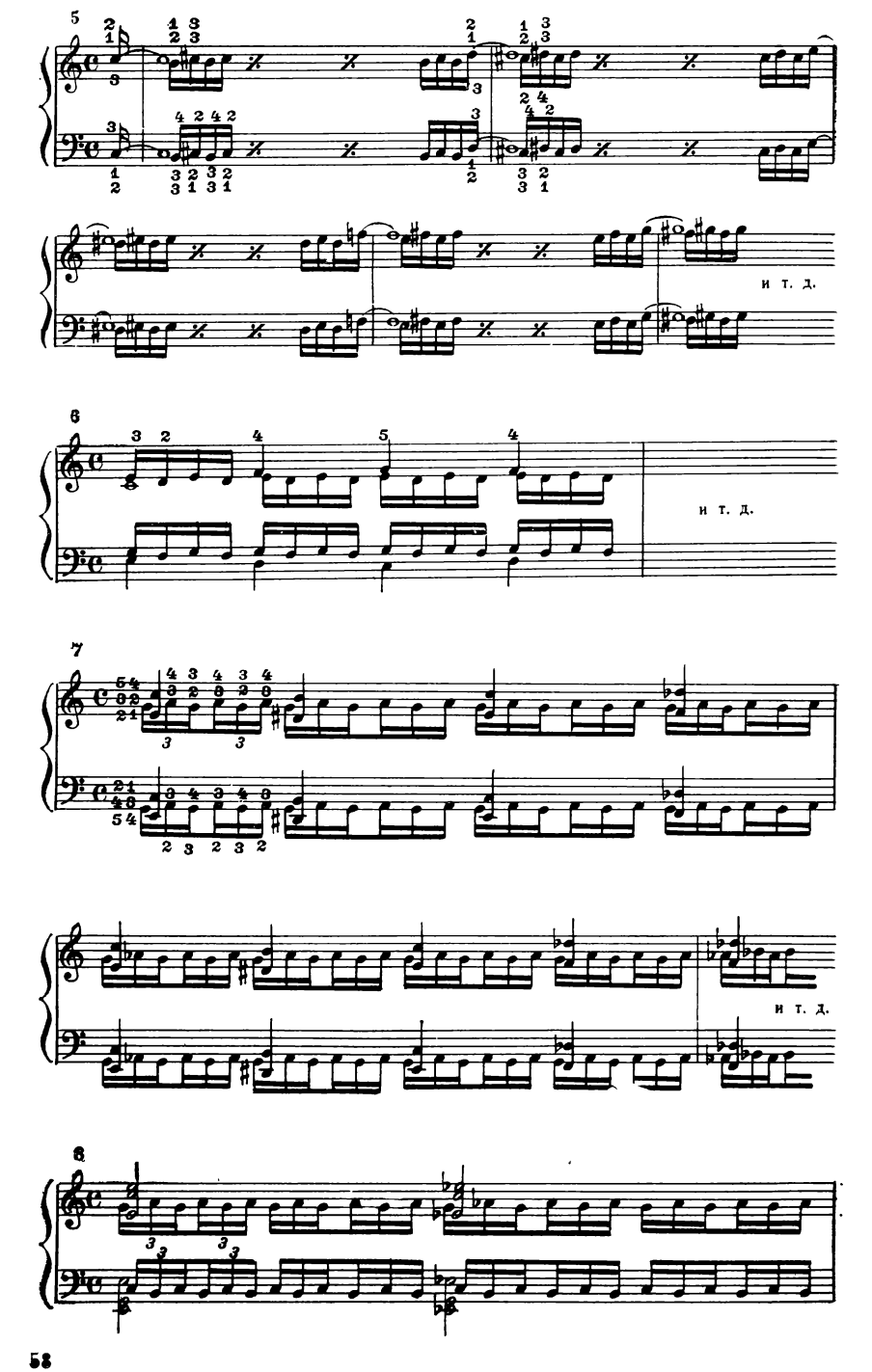


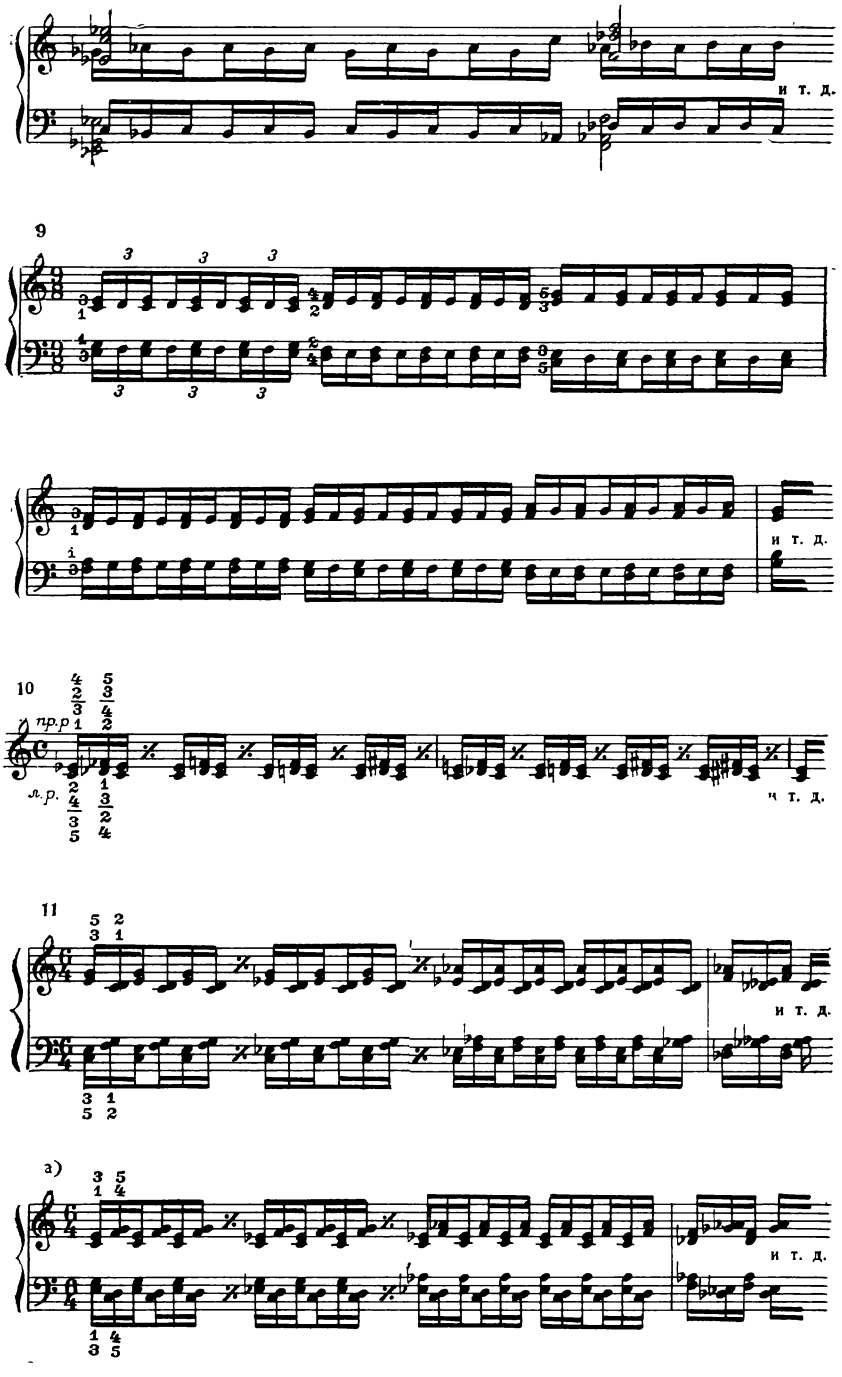
Хроматическая гамма на две октавы с аппликатурой через пятый палец

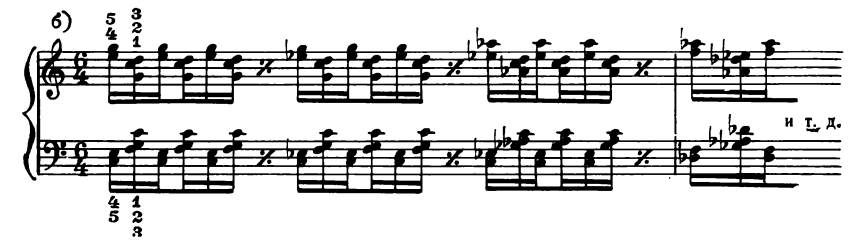


ТРЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ



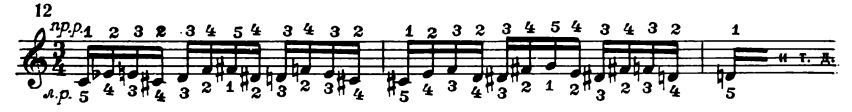

5
и т. д.
6
и т. д.
7
и т. д.
8


и т. д.
9
и т. д.
10
пр.р
л.р.
и т. д.
11
и т. д.
а)
и т. д.

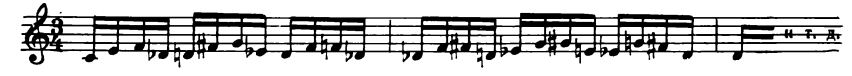


УПРАЖНЕНИЯ НА РАСТЯЖЕНИЕ

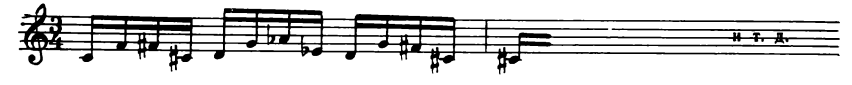
По малым терциям [3]



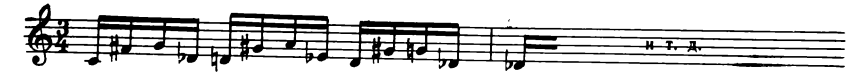
По большим терциям



По квартам

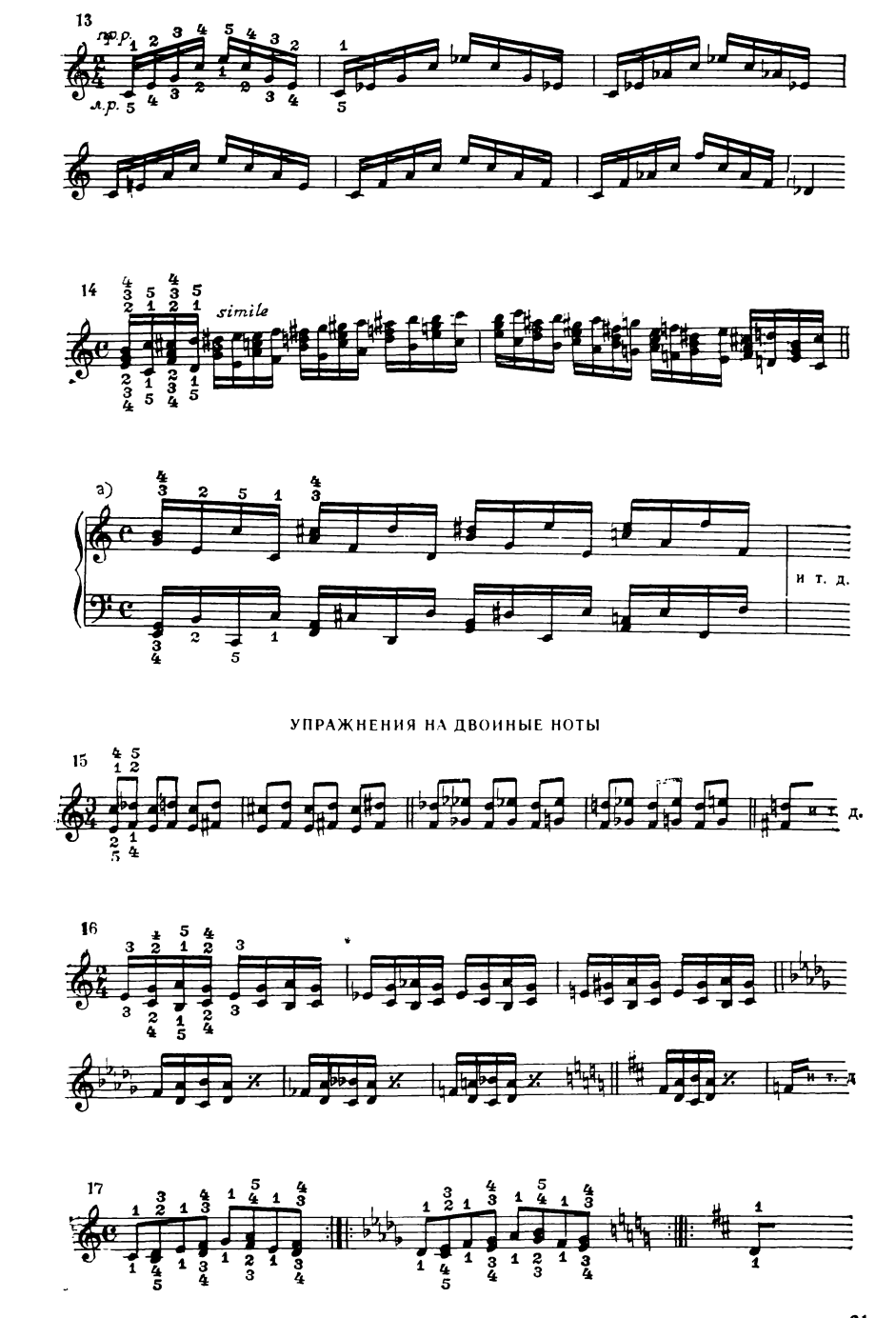


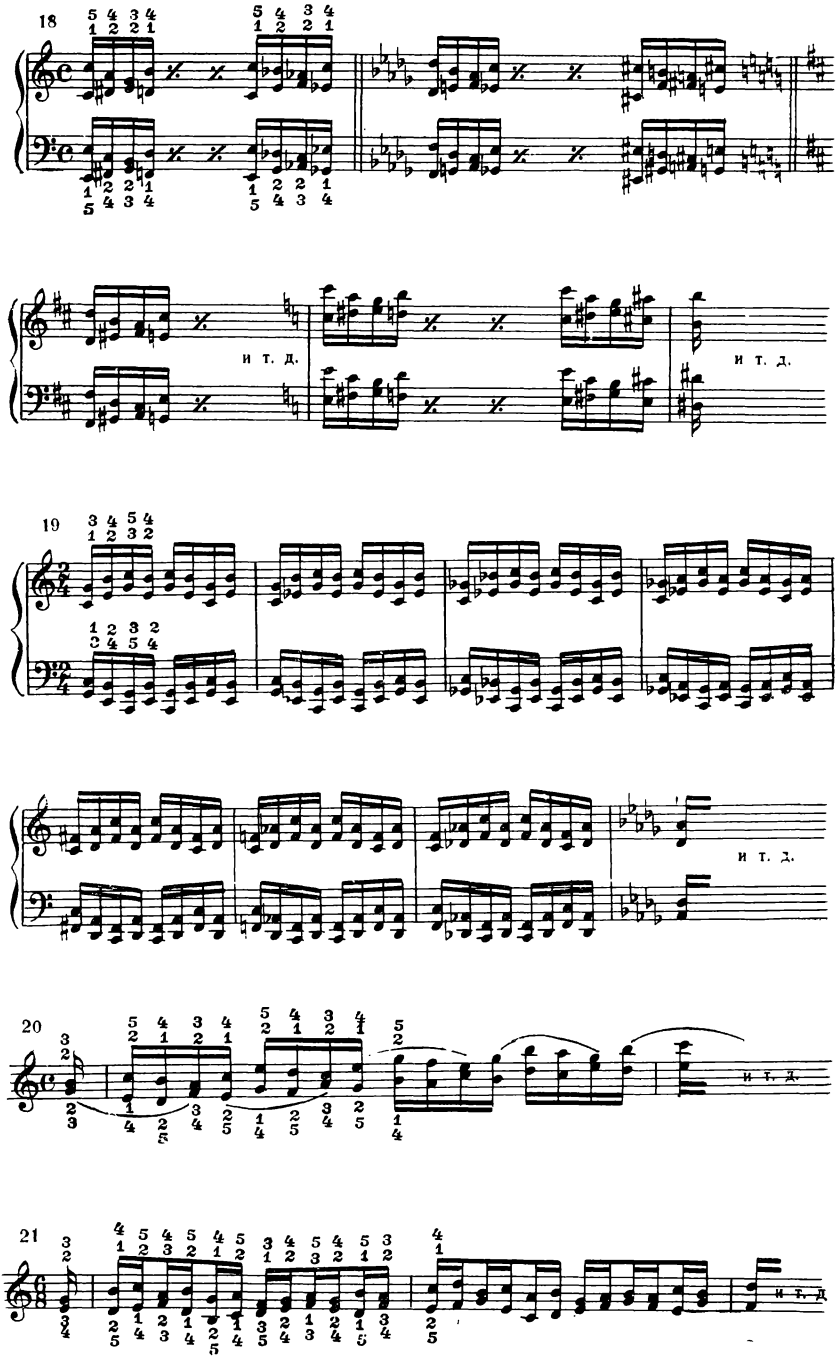
По увеличенным квартам

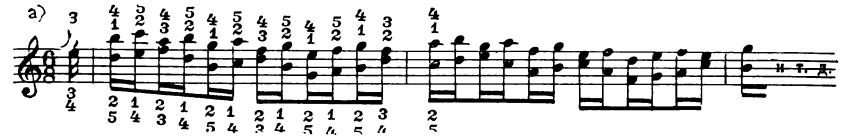


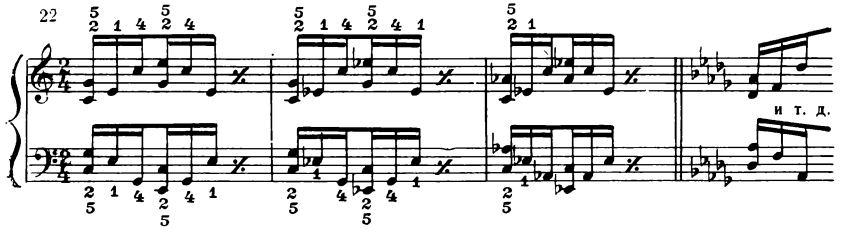
По квинтам

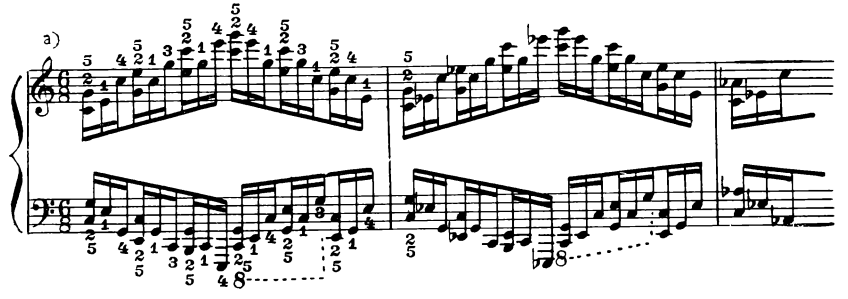
[3] Указанная в начале упражнения аппликатура сохраняется до конца. Это упражнение Метнер рекомендовал играть преимущественно в медленном темпе, задерживая по возможности все пальцы (legatissimo) при полной свободе и гибкости руки. К более широкому расположению не переходить до тех пор, пока в тесном не будет достигнута совершенная свобода.


13
пр.р.
л.р.
14
simile
а)
и т. д.
УПРАЖНЕНИЯ НА ДВОЙНЫЕ НОТЫ
15
и т. д.
16
и т. д.
17

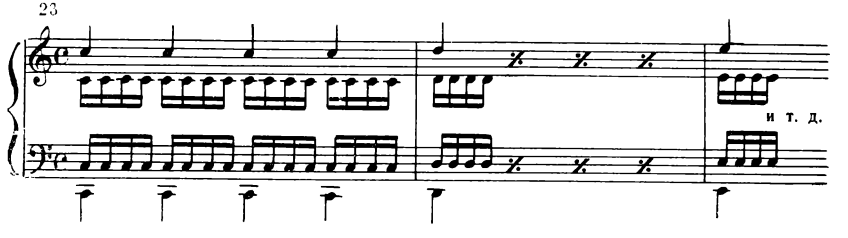

18
и т. д.
и т. д.
19
и т. д.
20
и т. д.
21
и т. д.

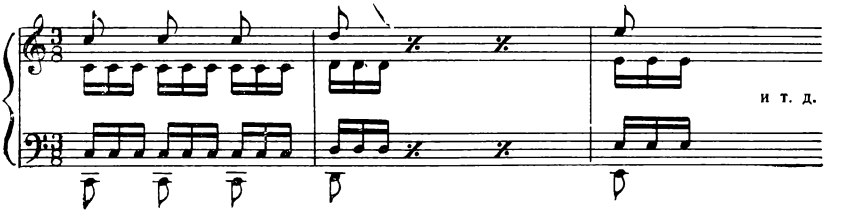


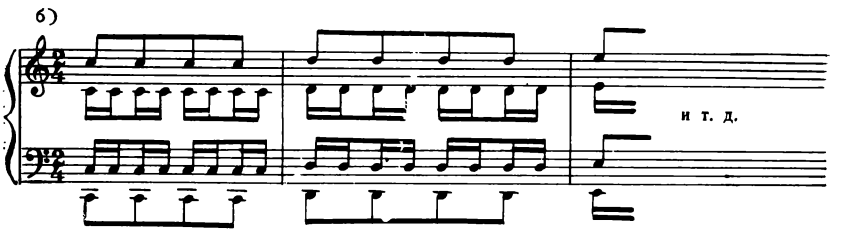


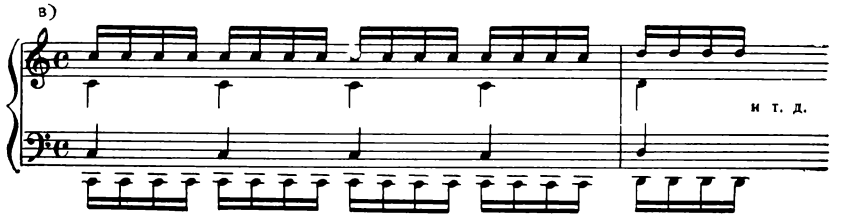


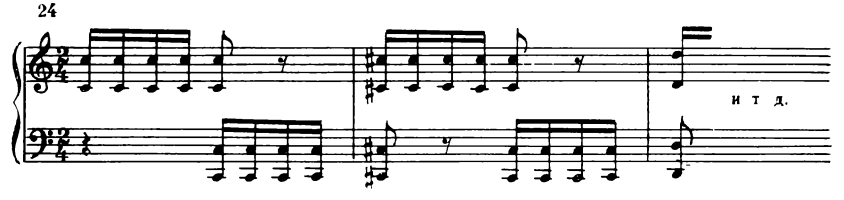
ОКТАВЫ И АККОРДЫ

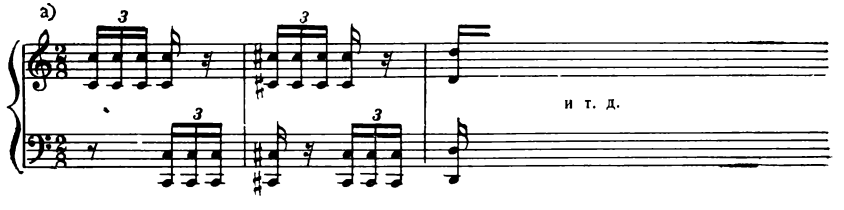


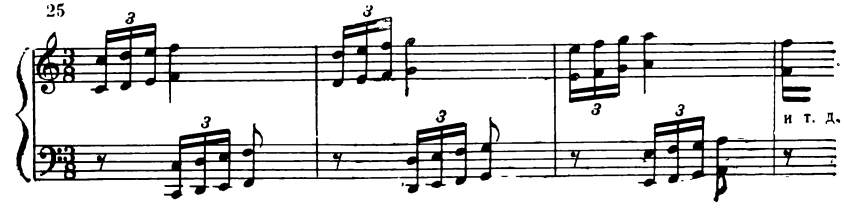


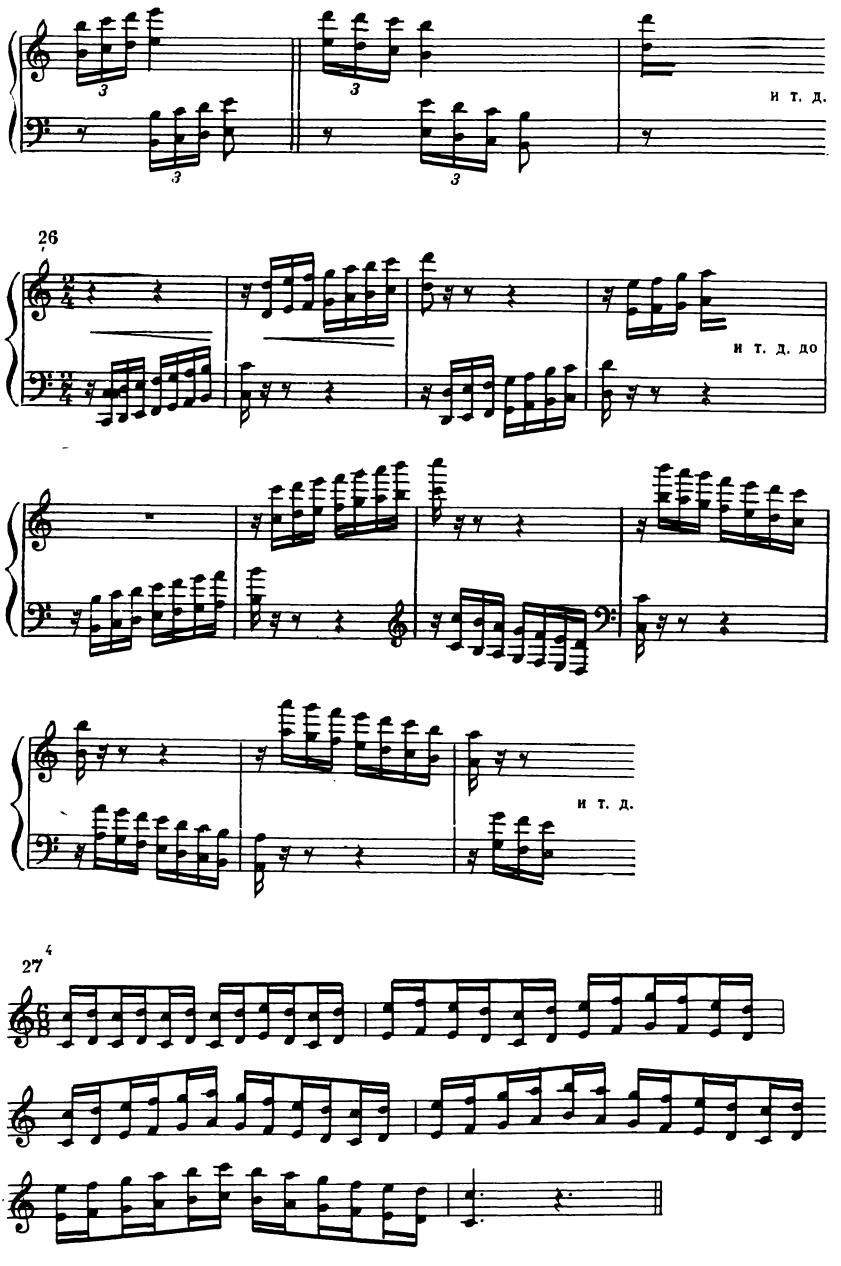

б)
и т. д.


в)
и т. д.


24
и т. д.


а)
3
и т. д.


25
3
и т. д.



[4] Это упражнение можно играть по звукам трезвучия и уменьшенного септаккорда.

По большим секундам

28

и т. д.

По малым терциям

и т. д.

По большим терциям [5]

и т. д.

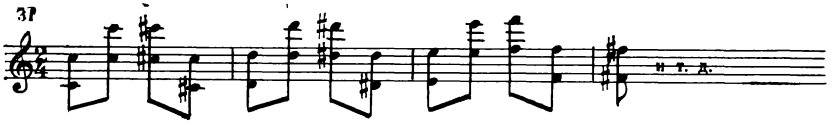
29

и т. д.

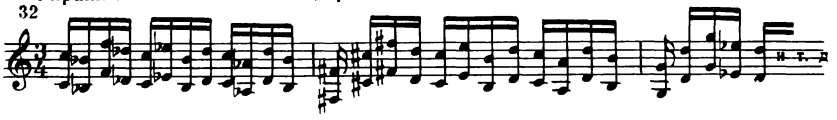
30

и т. д.

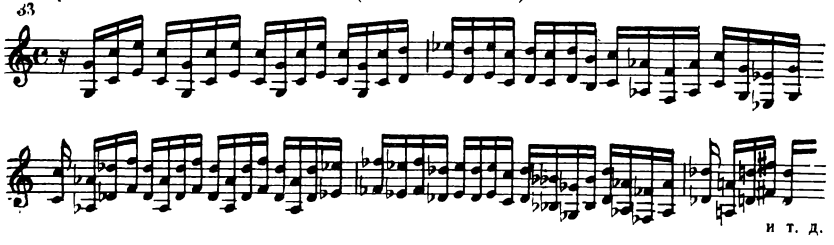
[5] Продолжать играть по всем интервалам в пределах октавы.

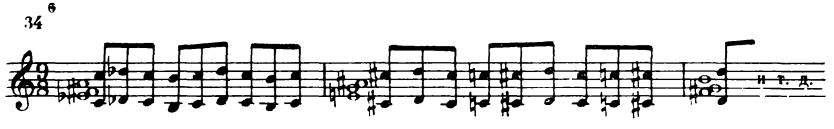


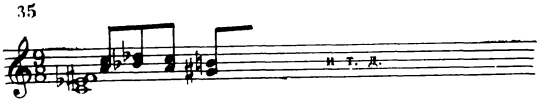
Упражнение к Сказке h-moll, op. 34

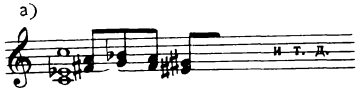


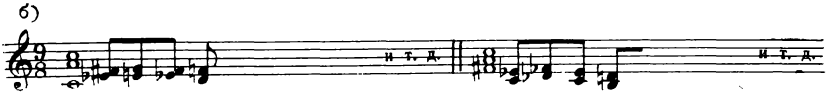
Упражнение к «Danza Silvestra» («Лесной танец»)

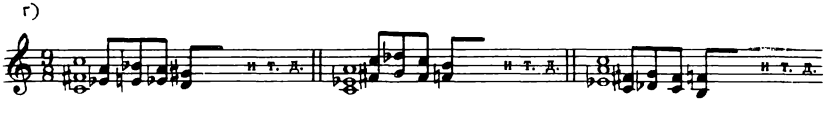












[6] По этой схеме упражнять каждый палец в отдельности на выдержанных четырех звуках уменьшенного секстаккорда.

Вверх и вниз по гаммам

36

и т. д.

37

и т. д.

и т. д.

38

и обратно

39

а)

б)

СОДЕРЖАНИЕ

От составителей 3

П. Васильев. О записных книжках Н. К. Метнера . . 5

I. Общие установки в работе пианиста 13
Исполнителям 14

II. Работа над отдельными элементами музыкального исполнительства 17
О темпе и ритме 17
О воображении 17
Не утомлять слух 18
Принципы работы при изучении произведения . . 19
Красная нить темы и темпа 22
О педали 23
Работа непосредственно перед концертным выступлением 23
Подготовка к грамзаписи 24
Об инструментах 24
Указания к отдельным пьесам 25

III. *Об упражнении* 31
Общие установки 31
Об ошибках пальцев, о пальцевом туше . . . 32
О центре движения 34
Беглость 35
О функции кисти 38
Октавы 39
Двойные ноты 40
Аккорды 40
Трели 40
Скачки 41

IV. Заметки о работе композитора 42
К практическим занятиям 42
О воле в художественном творчестве 45
О духе и материи в современном искусстве . . . 45
Контрасты 48

К форме. (Практические соображения) 49
Практические соображения о развитии мелодических семян 50
Побольше разнообразия в изложении 52

Приложение 55

Упражнения Н. К. Метнера 56

ВЫШЛИ И ВЫХОДЯТ ИЗ ПЕЧАТИ

УЧЕБНИКИ И УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ

Для музыкальных вузов

Витачек Ф. Очерки по искусству оркестровки XIX в.
Учебное пособие

История узбекской музыки.
Учебное пособие. Редактор Т. Соломонова

Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство.
Сборник статей. Редактор-составитель К. Аджемов

Кандинский А. История русской музыки. Учебник.
В трех томах. Т. 2, кн. 2.

Мазель Л. Строение музыкальных произведений.
Учебное пособие

Орлова Е. Лекции по истории русской музыки.
Учебное пособие.

Очерки по истории советско-фортепианного исполнительства.
Учебное пособие. Редактор-составитель А. Николаев

Протопопов В. Очерки по истории инструментальных форм
XVI — начала XIX в.

Русская мысль о музыкальном фольклоре.
Материалы и документы. Учебное пособие. Составление, комментарии и вступительная статья П. Вульфиуса

Хрестоматия по истории белорусской музыки.
Учебное пособие. Составители: Г. Глущенко, С. Нисневич.

Вышедшие из печати издания поступают в магазины, распространяющие музыкальную литературу.

Издательство «Музыка» Москва

ВЫШЛИ И ВЫХОДЯТ ИЗ ПЕЧАТИ

УЧЕБНИКИ И УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ

Для музыкальных училищ

Гинзбург С. Музыкальная литература народов СССР.
Учебное пособие
Левик Б. Музыкальная литература зарубежных стран.
Учебное пособие. Вып. 2.
Максимов С. Музыкальная грамота.
Учебное пособие
Мутли А. Сборник задач по гармонии.
Учебное пособие
Советская музыкальная литература.
Учебное пособие. Вып. 2. Редактор Е. Бокщанина
Способин И. Элементарная теория музыки.
Учебник

Вышедшие из печати издания поступают в магазины, распространяющие музыкальную литературу.

Издательство «Музыка» Москва

ИБ № 2138

Николай Карлович Метнер

Повседневная работа пианиста и композитора

Составители: М. А. Гурвич, Л. Г. Лукомский

Редактор *К. Кондахчан*
Техн. редактор *С. Белоглазова*
Корректор *В. Голяховская*

Подп. в наб. 28.09.78. Подп. в печ. 21.05.79.
Формат бумаги 60×90 1/16. Бум. типографская № 2.
Гарн. литературная. Печать высокая.
Объем в п. л. 4,5. Усл. п. л. 4,5. Уч.-изд. п. л. 3,94.
Тираж 5000 экз. Изд. № 10396. Зак. № 1652. Цена 25 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.